MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 210 3

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/musikochtheaters00bauc

5 3-8

MUSIK OCH THEATER.

SAMLADE KRITISKA UPPSATSER

DELS UR JOURNALER OCH TIDSKRIFTER,
DELS UR KONSTHISTORISKA FÖRELÄSNINGAR, HÅLLNA
I K. MUSIKALISKA AKADEMIEN,

AF

WILH. BAUCK.

STOCKHOLM, 1868.
P. A. NORSTEDT & SÖNER
KONGL. BOKTRYCKARE.

ML
1700
.1
B28M8

Le génie du Musicien soumet l'univers entier à son art. Il peint tous les tableaux par des sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des coeurs.

ROUSSEAU.

FÖRORD.

Den som samlar sina tidningsuppsatser för att utgifva dem i bokform, befinner sig ungefär i samma predikament som fadren till en fast oräknelig skara döttrar, hvilka länge nog på egen hand kringfladdrat i stora verlden och omsider samla sig i det husliga hemmet för att, ehuru sent, söka vinna någon reputation såsom stadgade och ärbara personer och sålunda om möjligt skapa sig en lugnare framtid.

Huruvida nu detta kan lyckas dem, står i herrans hand och ej i deras faders. Hufvudsaken är att ingen »anka» finnes bland dem, och dermed har han varit mycket nogräknad.

Så ungefär är en utgifvare i en dylik casus till mods. En kritisk tidningspredikant har svårt nog att göra sig hörd, ty samtidigt med honom upphäfva båda kamrarnes talare sina väldiga stämmor, polisen förtäljer de gräsligaste kriminalhistorier och från alla landsändar klagas högljudt öfver brist på mynt och prester. Detta allt gör att tidningsefemeriden lätteligen kommer till korta och äfventyrar att se sin i sig sjelf knappa

lifstråd underkastad en ytterligare abbreviatur, hvarför ingen må förtänka honom om han söker sig en tillflyktsort som någorlunda kan freda honom för parcens attentater.

Nu skulle imellertid någon kunna fråga: »hvartill tjenar då egentligen detta ting som kallas konstkritik och specielt musikkritik? Månne det alls tjenar till något?»

Derom må nu tankarne vara delade; *något* positivt torde dock kunna sägas om saken.

Den *bildande* konsten har stadiga och solida egenskaper, men *musiken* är en företeelse af mera flygtig natur: tonerna äro bevingade väsenden; de smeka örat i förbifarten och ila vidare; ingen vill hålla stånd. *Beskådaren* kan fasthålla konstnärens bilder så länge han för godt finner; men *åhöraren* förmår icke fånga någon af de glänsande fjärilar som fladdra förbi honom. Kritiken deremot bör söka fixera de flygtiga bilderna inom den tekniska eller esthetiska reflexionens synkrets, och, i det den utvecklar samt åskådliggör deras inre väsende, kan den stundom möjligen lyckas höja den dunkla aningen till tydligare medvetande, till klarare insigt.

Det är en ofta återkommande företeelse, att snillet misskännes eller hemfaller åt glömskan. Gör en stor förmåga lycka i början, så blir han modern, och detta är vanskligt. Derefter inträffar ofta glömskans period, och den kan vara i år, ja i sekler. Men till följd af en orubblig verldslag inträder för en verklig genius förr eller sednare en tredje tidpunkt; ännu en gång skall han uppstå, och då faller han ej mera: det är klassicitetens, odödlighetens stadium.

Att befria en försjunken storhet från tidernas asklager och åter framställa den i dess fulla glans, utgör den vackraste delen af kritikens mission. Här är det en dyrbar pligt att efter bästa förmåga söka verka.

Man har stundom förebrått förf. att hafva lofordat nog mycket. Är denna anmärkning grundad, så får han trösta sig med det medvetande att veterligen åtminstone ej hafva sagt något klandrande ord för mycket.

Lätt händer att uppsatser, skrifna och lästa i långa mellantider, någon gång upprepa samma yttranden eller vändningar; men när de äro sammanställda utan dessa välgörande pauser, så torde måhända denna bristfällighet falla mera i ögonen. Som imellertid väl ingen lärer läsa dessa uppsatser i oafbruten följd såsom en roman, hoppas förf. att de skola lyckas undgå denna våda.

Förf. hoppas visserligen icke på ett auditorium af vidsträcktare dimensioner, men tror sig icke dessmindre ega en om ock liten läsarekrets, som i allmänhet delar hans åsigter och visar öfverseende med det som kan behöfva sådant. För dessa välsinnade själar har han egentligen samlat sitt spridda gods, och de som derutöfver möjligen vilja låna honom ett benäget öra, skola utgöra en opåräknad, men ock dess mera glädjande företeelse.

Och nu får saken tala för sig så godt den förmår.

INNEHÅLL.

Mozart.

Figaros bröllop ... sid. 1.
Flykten ur Seraljen ... » 2.

Beethoven.

Fidelio ... » 9.
Egmont ... » 16.

Weber.

Oberon ... » 23.
Preciosa ... » 26.

Cherubini.

Vattendragaren ... » 28.

Kuhlau.

Elfjungfrun ... » 32.

Marschner.

Hans Heiling ... » 35.

Naumann.

Gustaf Wasa ... » 39.

Mendelssohn.

Midsommarnattsdrömmen ... » 43.
Violinkonsert och kantaten ”Valborgsmessnatten” ... » 46.

Dittersdorf.

Doktorn och Apothekaren ... » 50.

Lorzing.

Czar och Timmerman ... » 53.

Flotow.

Martha ... » 56.

Wagner.

Rienzi ... » 58.

Tannhäuser .... sid. 65.
Wagners nyaste opera .... » 68.

Meyerbeer.

Hugenotterna .... » 71.
Robert le Diable .... » 76.
Afrikanskan .... » 78.
Le Pardon de Ploërmel .... » 84.

Boieldieu.

Hvita frun .... » 86.
Den nya egendomsherrn .... » 88.

Méhul.

Joseph .... » 90.

Nicolo.

Joconde .... » 93.
De löjliga mötena .... » 95.

d'Alayrac.

En egendom till salu .... » 97.

Della Maria.

Den unga Arrestanten .... » 100.

Auber.

Den Stumma från Portici .... » 102.
Kronjuvelerna .... » 105.
Svarta Dominon .... » 108.
Muraren .... » 112.
Brama och Bajaderen .... » 115.
Fra Diavolo .... » 118.
Marco Spada .... » 121.

Halevy.

Judinnan (I) .... » 126.
Judinnan (II) .... » 130.

Gounod.

Läkaren mot sin vilja .... » 132.
Faust .... » 134.

Ambroise Thomas.

Drottning Elviras Saga .... » 139.

Gevaert.

Quentin Durward .... » 141.

Maillart.
Villars' Dragoner.......... sid. 144.
Offenbach.
Fortunios visa.......... » 147.
Rossini.
Barberaren i Sevilla.......... » 150.
Wilhelm Tell.......... » 154.
Stabat Mater.......... » 157.
Bellini.
Puritanerna.......... » 159.
Norma.......... » 161.
Donizetti.
Lucia.......... » 163.
Lucrezia Borgia.......... » 166.
Verdi.
Ernani.......... » 169.
Rigoletto.......... » 170.
Troubadouren.......... » 173.
Herman Berens.
Lully och Quinault.......... » 178.
Franz Berwald.
Estrella di Soria.......... » 181.
Iwar Hallström.
Hertig Magnus och Sjöjungfrun.......... » 185.

Fru Michaeli såsom konsertsångerska.......... » 189.
Joseph Tichatscheck (Masaniello).......... » 191.
Dito (Johan af Leyden).......... » 194.
Beck (Wilhelm Tell).......... » 199.
Dito (Rigoletto).......... » 201.
Två halfförgätna Storheter.......... » 205.

Robert Schumann.
Paradiset och Perin.......... » 209.
A. F. Lindblad (senaste sånger).......... » 212.

Halfdan Kjerulf. (Norske viser) .... sid. 214.
Harmoniska Sällskapet .... » 218.
Gade.
Elverskud .... » 221.
A. Rubinstein.
Oceanen. (Symfoni) .... » 224.
G. Wennerberg.
Jesu födelse. (Kantat) .... » 226.
Franz Schuberts Symfoni i C-dur .... » 228.
Ferdinand Laub .... » 230.
Bröderna Holmes .... » 232.
Henri Wieniawski .... » 235.
Ole Bull .... » 238.
Miska Hauser .... » 242.
Leopold Auer .... » 247.
Maria Serato .... » 249.
Systrarna Delépierre .... » 251.
F. Servais .... » 253.
A. E. Pratté .... » 256.
Alexander Dreyschock .... » 258.
D:r Satter .... » 260.
Madame Johnson-Gräver .... » 263.
Den moderna musikundervisningen och specielt pianostudiet .... » 266.

Tillägg:
Gounod.
Romeo och Julia .... » 271.

MOZART.

Figaros bröllop.

År 1786 kom Abbate da Ponte (den bekante Wienerlibrettisten) en dag till Mozart och frågade honom om han skulle vilja komponera en operalibretto som han var sinnad att skrifva åt honom. Alltför gerna, svarade Mozart, men jag är viss om att man aldrig skall tillåta dess uppförande. Låt det bli min sak, svarade poeten. Han insåg att Mozarts kolossala snille erfordrade ett rikare ämne än vanligt. Då han en dag samtalade med Mozart om saken, frågade honom denne om han icke af Beaumarchais' komedi ville göra en opera som kunde kallas »*Le Nozze di Figaro*». Poeten fann detta förslag förträffligt och gaf sitt löfte. Stora hinder voro emellertid att besegra, emedan uppförandet af denna komedi var förbjudet i Wien. Da Ponte sökte emellertid utesluta eller mildra allt anstötligt, och båda, poeten och tonsättaren, fulländade operan för egen räkning, för att i värsta fall kunna uppföras i London eller Paris, på sex veckor. Härom underrättade da Ponte genast kejsar Joseph, hvilken, sedan han af honom

erfarit det anstötligas försvinnande och hört talas om den förträffliga musiken, på stället befallde partiturets öfverlemnande åt theaterkopisteriet. Mozart sjelf tillsades att med sitt partitur genast förfoga sig till kejsaren. Denne förtjustes högeligen af de styc-ken ur operan dem Mozart lät honom höra vid pianot; men det gynnande mottagande som operan rönte (ehuru den första gången hördes med köld) gjorde intet godt intryck på de öfriga kompositörerna i Wien. Mozart och da Ponte fingo kabaler att bekämpa; den förre hade Salieri och theaterintendenten emot sig; den sednare denne samt poeten Casti; man ville till och med utesluta fandangon ur operan, hvaremot Mozart hotade att återtaga sitt partitur. För att fördunkla Figaro uppdrog intendenten åt da Ponte att skrifva en libretto åt Salieri; men dennes »Grotta di Trofonio» frambragte ej detta mirakel.

Under så stormiga och missgynnande förhållanden framträdde detta beundransvärda verk, som nu är ett föremål för verldens beundran.

Figaros bröllop är ej någon opera buffa; dess innehåll utgöres, i motsats till *Così fan tutte,* af allvarsamma elementer, som dölja sig under komiska masker. Pjesens egenskap af intrigstycke gaf tonsättaren tillfälle att i ensemblerna och finalerna utveckla den mest fina och lediga konversationston. Men dessa så fint spunna intriger, dessa qvicka epigrammer hafva uppvuxit ur den dolda grunden af brin-

nande lidelser och finnas endast för att maskera dessa. Grefvinnan, i komedien obetydlig, är en af Mozarts upphöjdaste karakterer och näst Donna Anna (i D. Juan) hans ädlaste qvinliga bild. Hennes båda arier uttala i de skönaste former en religiös kontemplation, som lyfter henne högt öfver sina lidanden och de skefva förhållanden som framkallat dem, och hennes förlåtelse (i sista finalet) ger den renaste bild af *försoning*, sådan himmelska andar skänka den åt stoftets barn. Det är ett af dessa momenter som låter ana tonkonstens högre betydelse.

Mot denna sublima bild framställer sig en skarp kontrast: hos *Cherubino* (pagen) finna vi en ungdomlig själ, hvars alla krafter koncentrerat sig i en glödande brådmogen kärlek till hela qvinnoslägtet: en sinlighet, ännu späd, och redan förtärande den natur som hyser den; det hela skimrande i glansen af den renaste idealitet, som absorberat allt materielt hos stoffet, under det att grunddragen qvarstå i full real sanning: sådan är den gestalt utan förebild och efterföljd som Mozart här framställt.

Mellan dessa båda ytterligheter står soubretternas drottning, *Susanna*, strålande i lifvets och konstens gladaste färger, förenande allvar med skämt, djup lidelse med skälmskt koketteri och döljande den förra under det sednare; i sin helhet framställande det sinliga behaget i dess fulländade idealitet.

I utförandet märkes fru *Michaëli*, hvars rena uppfattning, hvars ädla och storartade återgifvande

af grefvinnans parti alltid utgjort ett föremål för rättvis beundran. Det är isynnerhet uti arian i tredje akten som hon med de förenade medlen af sin herrliga stämma och sitt förträffliga föredrag väcker allmän enthusiasm. — Med fru Michaëli alternerar fru *Stenhammar* på ett det värdigaste sätt. Hennes föredrag af bönarian (andra akten) bär isynnerhet uttrycket af den skönaste religiösa poesi. Ädlare har aldrig qvinligheten uppburits af tonerna.

Det tyckes icke hafva undfallit m:ll *Hebbe*, att Beaumarchais' och Mozarts Susanna utgör väsendtligen olika personligheter, och denna iakttagelse synes hafva utgjort utgångspunkten för hennes uppfattning af rolen. Tonsättarens Susanna har m:ll H. valt till urbild för sin framställning, och denna uppfattning, som genomgår det hela, framstår egentligen uti sista akten i full tydlighet. I de tre små duetterna och trion i första akten afhåller hon sig, månhända för mycket, från att bestämdare framlyfta det pikanta koketteriet och markerar endast i svagare accenter dess många uddar. Hennes stumma spel är ypperligt. I andra akten låter hon karakteren redan mera bestämdt och lefvande framträda, och synnerligast är det i arian, den lilla duetten med pagen m. m. som hon gör sin utmärkta dramatiska förmåga gällande. Uti tredje akten inträffar den berömda brefduon, der hon visar oss den Mozartska bilden i det poetiska behagets mjukaste nyanser, äfvensom fru Michaëli här i all dess kraft utvecklar den ädla värdighet, hvaraf denna sånger-

ska eger ett så sannt uttryck; båda artisterna firade här en verklig och välförtjent triumf samt måste ännu en gång gifva den herrliga sången. I sista akten koncentrerar m:ll H. hela sin kraft för att framställa bilden i dess högsta poetiska renhet; här får man klaven till denna mångskiftande företeelse, hvars alla uddigheter och nycker nu träda tillbaka för att låta dess innersta väsende framstå i full enhet och klarhet. Det är i recitativet och sicilianot som detta moment inträffar: denna sång riktas af Susanna skenbart till den lyssnande grefven, men i sjelfva verket är det till maken, som hennes hjerta sänder dessa toner, hvari Mozart uppfångat kärlekens ljufvaste accenter.

Cherubino gifves fortfarande af fru *Strandberg* med den spirituella och älskliga framställning, som hon alltid så lyckligt förstår att utveckla.

Flykten ur Seraljen.

Sedan Mozart med sin Idomeneo ernått sitt snilles fulla sjelfständighet, erhöll han af kejsar Joseph II uppdraget att för den nya tyska operan i Wien, den kejsaren ville lyfta, komponera en operett. *Flykten ur Seraljen* upptogs med ett ofantligt bifall, hvilket väckte italienarnes uppmärksamhet och afund, och sedan denna stund upplefde

Mozart ej mera någon väsendtlig framgång i Wien förrän i sina sista dagar med »Trollflöjten».

»Flykten ur Seraljen» betecknar öfvergången från den gamla koloratur-operan, hvilken Gluck nyss förut i Paris gifvit en grundlig stöt, till den egentligen dramatiska. Bravour-arian ingick ej heller i Mozarts system och undveks af honom så ofta de tryckande förhållanden, dem han ej alltid förmådde genombryta, medgåfvo det. Men äfven i denna opera måste han för en »welsk» sångerska, såsom han kallar henne, (Signora Cavaglieri) skrifva åtskilligt i den vägen, ehuru han smyckade Costanzas arier (egentligen de båda första) med den oefterhärmliga melodiskönhet och sanna karakteristik, som genast låter igenkänna Mozarts hand. Ariernas mängd i förening med bristen på stora ensembler och finaler, sådana han sedan skapade dem i Figaro, låter emellertid »Flykten ur Seraljen» i dess helhet ej uthärda jemförelsen med hans senare verk, men den innehåller dock en skatt af musikaliska och dramatiska skönheter, med hvilka vår tid ej mäktar frambringa något jemförligt och som ännu efter 85 år bevarar operan på repertoirerna såsom ett mästerverk af hög ordning.

Dessutom finnas här tvenne elementer som för denna opera äro särskildt betecknande och utmärka den bland Mozarts öfriga dramatiska arbeten. Aldrig har Mozart i något manligt parti målat kärleken med så mjuka färger, så ljuft och smältande uttryck, som i *Belmontes*, hvars arier — i synnerhet

den sista — i sin art stå ensamma. Lika litet finner man ock ett motstycke till *Osmin*, denne makalöse representant för österländsk flegma i förening med lidelsen i dess lägsta regioner och mensklig bestialitet öfver hufvud. Hans sånger uppenbara prosans poesi, brummandets välljud och framför allt den oöfverträffliga humor, som ställer denne orientens Falstaff i jembredd med Albions.

Blonde öppnar den glänsande raden af täcka soubrettbilder, dem Mozart förstod att teckna med så förtrollande behag, och hvilken genre han med synnerlig förkärlek behandlade. Äfven *Pedrillo* har på sin andel fått en oskattbar perla: den mauriska romansen med sin fantastiska romantik. Den egentliga turkiska koloriten framträder i synnerhet uti de båda ypperliga chörerna; den sista har man mycket passande låtit åtföljas utaf en dans af odalisker.

Beträffande pjesen kan man väl ej säga att den innebär många spännande eller skakande momenter, äfvensom att dialogen endast förråder en ringare talent; men handlingen saknar dock ej lifliga och omvexlande scener, är klar och naturlig och tvingar icke åskådaren att för tillfället suspendera sitt förnuft, samt innehåller i synnerhet ett för tonsättaren tacksamt stoff. Den gamla öfversättningen är visserligen här och der något retoucherad, men hade kunnat vidtåla ännu långt mera.

Såsom operan nu gifves, är den väl värd att höras. Costanza har i fru *Michaëlis* lager inflätat ett nytt blad. Sitt vackraste moment har hon i

den andra arian (G-moll), hvars elegiska stämning hon återger med det mest rena och ädla uttryck: det är en själsmålning, som i sig förenar den högsta konst och sann natur. Hennes nyanser äro här de mest delikata, och hennes bortdöende mezza voce i slutdrillen är af den vackraste verkan. Äfven i den första arian: »*Ach ich liebte*», förstår hon att träffa det fina och rörande uttryck som i synnerhet tillhör första delen, och i den sista arian, företrädesvis ett bravour-nummer, utvecklar hon sin utmärkta virtuositet i all dess prakt. Partiet i dess helhet torde man endast på få orter finna återgifvet i denna fulländning.

BEETHOVEN.

Fidelio.

År 1804 beslöt verldens störste instrumentalkomponist att äfven en gång beträda dramats område. Detta fält var egentligen ej nytt för honom: hans stora symfonier innebära redan ett rikt dramatiskt stoff, men uppfattadt med ett tankedjup, utveckladt i jättedimensioner, som vida öfverskrida de vanliga menskliga förhållandenas mått. Men Beethoven, sporrad af begäret att täfla med sin store föregångare, som man på den tiden ständigt förehöll honom såsom en oupphinnelig förebild, kunde ej motstå frestelsen att äfven i Mozarts eget rike, operan, mäta sig med honom; det gällde nu dock icke att utveckla hela sin kraft, det gällde att modifiera den och, i stället för att uppresa titanbilder, måla menniskor.

Åren 1804 och 1805 tillbragte Beethoven mestadels med detta arbete; produkten deraf var *Fidelio*.

Märkvärdigtvis valde han ej något ämne ur antikens verld, för hvars enkla höghet B. hade ett så

motsvarande uttryck, och lika litet ur den romantiska folksagan, för hvars fantastiska bilder han egde en så rik kolorit; det var en enkel handling ur den moderna tiden, med blott tvenne framstående elementer: en blodtörstig tyrann i motsats till en ädel, sjelfuppoffrande qvinlighet, stark nog i sin kärlek att krossa despotens makt. Det var dessa båda elementer som bestämde B. för denna librett, och hvilka af honom skulle mottaga den ideala lyftningen samt i sina konflikter frambringa den skönaste kontrastverkan.

I handlingen (som föregår i Spanien) uppträder en statsman *(Florestan)*, som af en sin fiende (*Pizarro*, guvernör öfver ett statsfängelse) i hemlighet hålles fången för att långsamt försmäkta. Hans maka, *Leonora*, upptäcker hans vistelseort och lyckas, förklädd till yngling under det antagna namnet *Fidelio*, att hos fångvaktaren *(Rocco)* erhålla tjenst, och användes i denna egenskap till att biträda honom vid beredandet af en graf åt sin make, hvars död Pizarro funnit sig föranledd till att påskynda genom ett mord. I det afgörande ögonblicket, då guvernören uppträder i fängelset och lyfter dolken mot fången, kastar sig Leonora framför sin make och ger sig tillkänna; af ett förnyadt anfall drifven till det yttersta, riktar hon en pistol emot tyrannen, då situationen i detsamma afbrytes genom en trompetfanfar, som förkunnar ministerns ankomst. Denne hade nemligen mot guvernören fattat misstankar, dem han

nu finner bekräftade; Pizarros fall och de lyckliga makarnes triumf sluta det hela.

Utom de båda hufvudkaraktererna samt Florestan förekomma endast vanliga personligheter, hvaribland ministern, såsom en deus ex machina; *Marcellina* och *Jaquino* (fångvaktarens dotter och tjenare) äro endast episodiska figurer, tillhörande staffaget, ehuru i musikaliskt hänseende af vigt.

Fidelios musik utgör ett verk, som i uppfattningens storhet, uppfinningens ursprunglighet, effekternas glans endast lider Mozarts skapelser vid sin sida. Det öppnar jemväl vyer, framställer dagrar och skuggor, hvilka man i Mozarts tid ännu ej anade. Sångarne från 1805 ryggade tillbaka för denna nya verld, der allt var dem ovant och främmande; de blickade med häpnad upp till dessa stundom kolossala daningar, dem de skulle representera, samt sågo derefter bekymrade ned på sin egen litenhet. Följden blef ock riktigt den, att hvarken framställare eller publik blefvo kloka på saken, helst den senare till större delen bestod af fransk militär, van vid Paësiellos och d'Alayracs smältande melodier, och med en känsla af lättnad skyndade man att nedlägga verket. Men 1814 vände sig bladet: Fidelios återupptagande helsades i Wien med allmän förtjusning, och i vår tid har den musikaliska civilisationen stigit så högt, att ej blott kännare utan ock den stora allmänheten i Tyskland så väl som i de flesta öfriga musikländer, betrakta Fidelios uppförande såsom en fest, den ingen

gerna vill försaka, och samtidens största sångarförmågor räkna för en hederssak att på sin repertoir ega en hufvudrol ur Fidelio; det är på detta fält, som artister sådana som fruarna Schröder-Devrient, Johanna Wagner, äfvensom en Ander, Tichatschek, Beck, Mitterwurzer m. fl. skördat triumfer, som skola föra deras namn till efterverlden.

Betraktar man operan närmare, så finner man, liksom i all Beethovens musik, en uteslutande tysk karakter, som gifver det hela en större enhet, men ock försvårar framställandet hos andra nationer. De båda hufvudkaraktererna framträda med en styrka och bestämdhet, som hos framställarne taga mer än vanlig energi och lyftning i anspråk. Leonoras partier i första akten andas den älskvärdaste qvinlighet, som bäfvar, men icke ryggar för sin uppgift. I grafduon (andra akten) är hon halft upplöst i smärta, för att i det afgörande ögonblicket utveckla en kraft, som hon sjelf ej anat; lik en retad lejoninna tillbakadrifver hon det blodtörstiga vidundret. Det är endast den öfverlägsna moraliska kraften som imponerar på tyrannen vid utropet: »*tödt' erst sein Weib*»! Så har ock den utmärkta konstnärinnan m:ll Hebbe uppfattat detta moment; hennes höga *b* i sistnämnda ögonblick i förening med den sceniska framställningen är af hänförande verkan. Men detta moment är öfvergående och tyrannen afskakar snart det moraliska intrycket. Då möter hon honom med ett yttre vapen och förjagar vidundret. Trompetfanfaren förkunnar på en gång

oskuldens seger och räddarens annalkande. Men efter denna kraftyttring, som endast kärlekens inspiration kunde framkalla, inträder den qvinliga naturen åter i sina rättigheter, och med det brutna utropet: »Florestan»! vill hon för ett ögonblick neddigna. Men känslan af den återvunna sällheten lifvar ånyo den svigtande qvinnan, och nu uppstämmer hon, jemte den räddade maken, den sköna glädjesången, hvari de ömmaste känslor vagga sig på dessa luftiga tonfigurer som dela sig mellan sången och de beledsagande instrumenterna. (Skada blott att de senare alltid äro för starka.) Under denna sång är med riktig takt hvarje vittne aflägsnadt. Omedelbart derpå inträder finalet, på en gång en triumfsång och en hymn till den trogna makan: denna *tonkonstens* madonna, som likaledes bringat det gudomliga till uppenbarelse och hvars kärlek förrättat under; hvars bild är *tecknad* med idealets renhet, *kolorerad* med en prakt, hvartill tonernas alla genier framburit sina rikaste gåfvor.

Pizarro åter, i libretten endast en vanlig bof, är i B:s skildring en demon och sålunda lyftad till den ideala sferen; man vet att Beethoven på detta område icke uppnåtts. Uti arian finner man ännu endast despoten; det är först i duon med Rocco, som demonen uppträder i all sin dystra glans; bland många märkvärdiga momenter i detta nummer nämna vi blott det frisande basunaccordet, som försinligar dolkstöten. Uti grafduon åter uppträder demonismen icke representerad af någon personlighet: Rocco

uttrycker blott ett lamt medlidande, Leonora en tärande smärta; men ur djupet höres en infernalisk stämma, uppenbarande sig i en slingrande tonfigur som angifves af den knarrande kontrafagotten i dess djupaste läge och genomgår hela stycket. Detta nummer är det mest originella och fantastiska i hela operan.

För öfrigt ingå, rent musikaliskt betraktadt, tre särskilda elementer uti detta verk: i vissa partier, helst de mera lyriska, följer B. nemligen Mozart i ton och anläggning, dock med bibehållande af uppfinningens hela sjelfständighet. Till denna art höra den första duon, den första terzetten, äfvensom Marcellinas romans, måhända ock fångchören: alla af stor klarhet och skönhet. I andra stycken åter finna vi Beethoven på egen grund och botten, lyssnande till anden Capriccios ingifvelser, hvilken i hans instrumentalverk skapat dessa trollska fantasmagorier med den fabelaktiga rythmen, de oerhörda harmonierna. I sådana momenter tillåter hans glödande fantasi honom föga att tänka på de utförandes beqvämlighet, dem han fastmera leder ut på det hala och åt dem sjelfva öfverlemnar att reda sig ur vådan. Ett sådant moment är t. ex. satsen för de tre obligata valdhornen i Fidelios berömda aria, der äfven de säkraste blåsare göra klokt uti att befalla sig i Apollos hand, innan de begifva sig ut i faran. Äfven sångerskan måste här grundligen samla sina sinnen, emedan det ringaste misstag skulle

medföra ett ohjelpligt fall, oaktadt melodiens i sig sjelf enkla och rörande karakter.

Men de yppersta och tillika talrikaste partierna äro de, hvari Beethovens ande uppenbarar sig i hela sin enkla, lugna storhet, sin gudaborna skönhet och kraft. Här har han ej allenast skapat musik af förut icke anad herrlighet, men äfven för den dramatiska karakteristiken brutit nya och rika banor. Bland sådana momenter må exempelvis blott nämnas den oöfverträffliga canonqvartetten i första akten, hvari redan förspelet af alt, två violonceller och kontrabas med sina dunkla klangfärger stämma sinnet högtidligt, för att sedan vid sångens inträde hänföra det genom de ljufvaste välljud, beledsagade af de mest interessanta orchestervariationer. Florestans aria åter är en komposition af alldeles exceptionel art. Fångens feberaktigt glödande fantasi drömmer om en försvunnen lycka och kringirrar uti korta, isolerade satser, hvilka oroligt afbryta hvarandra och hvars höga tonlägen lifligt måla den svärmande sinnesstämningen. Till dessa momenter höra ock, utom hvad som förr omnämnts, terzetten i andra akten, samt finalchören: »*Den en sådan qvinna vunnit*», hvars karakter höjer sig till folkhymnens storartade enkelhet och sålunda bildar det ädlaste slut på det hela.

Dessa olika elementer sammansmälta till enhet i den Beethovenska nationella poesiens värma och styrka; uti alla återfinnes ock den outtömliga rike-

dom af dramatiska instrumental-effekter, som man kunde vänta af orchesterns konung.

Egmont.

Tragedi af Goethe; musiken af Beethoven.

Vårt århundrades rikaste och mest universelle skald står i ett eget förhållande till sin tid; hans stora egenskaper äro utan gensägelse erkända, men hafva, i synnerhet uti de dramatiska och episka facken, sällan i vidare kretsar motsvarats af hans popularitet. Och likväl är han likaledes vårt sekels störste *dramatiske* skald: oöfverträffad är hans konst att troget måla naturen, att liksom ertappa henne i den hemliga verkstad der hon skapar känslorna och tänder första gnistan till lidelserna, att koncentrera alla drag till en individualitet, till en karakter, att gjuta lif i det hela, att slutligen så skönt sammansmälta natur och poesi och alltid uppehålla realiteten i jembredd med idealet. Detta är ej blott hans hufvudsakliga, utan egentligen ock hans enda syfte, och den orubbliga konseqvens, som leder hans jättesteg upp till detta mål, låter honom försmå de blommor som dofta vid hans väg och förbjuder honom att låna sina gestalter andra prydnader än dem, som framgå ur deras eget väsende. Deraf kommer hans stora sparsamhet med den bildrika fras, det sententiösare språk som man beundrar hos Schiller,

men mången ogerna saknar hos Goethe; deraf ock, att han lemnar å sido skapandet af egentliga theaterroler och beräkningen på blotta sceniska effekter; det sceniska lånar hos honom sina verkningar endast af det dramatiska, och den uppsökta, fristående theatereffekten känner han ej.

Dessa egenskaper är det som så länge hindrat Goethes poesi att, såsom Schillers, slå rot i folkets hjertan; man har med skygg vördnad på afstånd betraktat hans storhet, men sällan förmått göra sig rätt förtrogen med den. Det var våra dagar förbehållet att för Goethes poesi öppna folkets ögon och hjertan, och att den hos dessa dagligen vinner alltmera sympathi, är ett i flera hänseenden betydande tidstecken.

Med ofvanstående reflexioner hafva vi äfven sökt fastställa en synpunkt för uppfattandet af Goethes mästerverk *Egmont*, som jemte Beethovens genialiska musik i dessa dagar uppförts på svenska scenen. Hela handlingen och äfven nästan hela interesset koncentrera sig kring hufvudpersonen. Goethe har emellertid ej velat skildra en jätteande, som beherrskar och leder sin nation och sin tid, han har ej genom det *kolossala* velat väcka vår förvåning, men genom det *menskligt* betydande och ädla vår beundran, vårt deltagande. Vi se Egmont med glad tillit anförtro sig åt furstegunstens, åt folkkärlekens obeständiga haf, vi finna honom insnärjd i

nätet af en förrädisk politiks intriger, vi förutse det ögonblick, då han skall störta i afgrunden — blott han sjelf ser, märker ingenting. Hjelten, liksom skalden och konstnären, ilar sorglös sin lysande bana fram, obekymrad om de hinder som ligga för hans fot; hans blick är stadigt fäst vid den stjerna, som från ärans höjder vinkar honom. Hans fall väcker derför vårt lifligaste deltagande, på samma gång vår beundran för honom i detta ögonblick är störst, emedan ödet blott kunde krossa, men ej böja honom. Härigenom blir katastrofen sannt tragisk.

Detta moment har ock en beslägtad ande firat med en storartad apotheos i toner, som endast voro Beethoven gifna: en praktfull segersymfoni betecknar hjeltens sista steg.

Men midt uti denna verld af heroism, strider och försåt uppspirar ett bland de älskligaste motiver som gifvas, och hvilket genom det hela sprider sitt ljufva doft — Clara och hennes kärlek till Egmont. Hon är ej något förfinadt väsende, hennes språk är ej denna ädla lyrik, hvarmed en Thekla, en Johanna hänföra oss, hon är ej ens ett idylliskt barn af landtbygden — hon tillhör *småborgerlighetens* trånga sfer, hennes uttryckssätt, hennes hela väsende bär pregeln deraf, och skalden har ingenting förskönat. Dertill kommer ock hennes illegitima förhållande till Egmont. Och likväl är denna bild en af de mest rena och poetiskt sköna som någon skald frambragt! det är det ideala innehållet som i all

sin klarhet genomskimrar den vanliga naturliga formen. Endast hennes kärlek till Egmont lyfter och inspirerar henne, och man fattar huru denna enkla och anspråkslösa blomma kunde fängsla hjelten och försköna hans lif.

Hon förmår ej öfverlefva honom; sedan hennes ledstjerna slocknat, släcker hon äfven sitt jordiska lif. Tonskalden har på det skönaste skildrat detta moment, och de sista bortdöende tonerna slockna på samma gång som lampans matta låga i den lilla ödsliga stugan.

Men hon återvänder ännu en gång till jorden såsom på en gång hjeltens goda genius och hans frihetsideal; dess förverkligande förkunnar hon för honom i hans sista slummer.

Clara är helt och hållet en skapelse af skalden; den verklige Egmont var familjfader, och historien känner ej något ömt förhållande utom hans legala. För hans olyckliga qvardröjande i Brüssel förefunnos ock helt andra motiver än dem skalden underlagt: det gällde nemligen förlusten utaf största delen af hans inkomster och förmögenhet, den han, i synnerhet för sina barns skull, ej ville äfventyra. Skalden har begagnat sin rätt att utbyta prosaiska motiver mot poetiska, ehuru det stundom gjorts till föremål för klander.

Ett dramatiskt lif af största rikedom och verksamhet rör sig uti folkscenerna, der vi mötas utaf nederländska folktyper af olika, skarpt utpräglade

nyanser, hvilka med ojemförlig sanning och åskådlighet karakterisera så väl tiden som nationen. Här har Goethe — likasom Schiller i Wallensteins läger — visat hjelten i hans förhållande till folket, hans makt öfver det och slutligen folkgunstens försvinnande med hans lycka; här har han ock inflätat Clara med den herrligaste kontrastverkan — sjelfuppoffrande enthusiasm och kälkborgaranda — och framställt ett tragiskt moment af utomordentlig skönhet.

Dessa uppträden belysa Egmonts yttre ställning; sakernas inre förhållanden utvecklas deremot i scenerna mellan regentinnan och hennes rådgifvare Macchiavelli; dock hafva dessa scener, såsom något tröttande i den sceniska framställningen och mera egnande sig för läsaren än för åskådaren, uteslutits vid styckets uppförande. Några afkortningar i dialogen äro ock att gilla; dock sakna vi i expeditionsscenen ogerna ett par särdeles karakteriserande ställen, som förmodligen af en högst öfverflödig decence blifvit bannlysta. Man uthärdar helt andra saker, hvilket »den sköna Helena» nogsamt ådagalägger.

Den musikaliska delen har skapats af den ende tonsättare måhända, som egde alla härtill erforderliga egenskaper. Det är i den heroiskt-tragiska stilen som *Beethovens* genius helst utvecklade sin titankraft, och äfven Egmonts hjeltebild har han omgifvit med en oförgänglig gloria. Han har icke operiserat Goethes verk, såsom man gjort med flera af Shakespeares mästerstycken, utan endast upp-

tagit de specielt musikaliska momenterna utan att beträda det egentliga operaområdet. Utom ouverturen innehåller musiken nio nummer. Ouverturen är allmänt känd och beundrad såsom en bland Beethovens snillrikaste instrumentalkompositioner; den består af tre delar: intradan, som utgör en storartad exposition af pjesens tragiska elementer; derpå allegrot, som i rask och stormande fart utvecklar sjelfva handlingen; bland de vilda motiverna skönjer man Clärchens bild, skizzerad i lätta och fina drag; ur de dystra accorder, hvari allt tycks vilja afstanna, framgår ändtligen den präktiga segersymfonien (den vi ofvan omnämt), som bildar slutet af ouverturen så väl som af det hela.

Clärchens båda sånger äro verldsberömda; soldatvisan fasthåller, oaktadt de glada orden, mestadels det dunkla F-moll och har nästan karakteren af en sorgmarsch; en tragisk aning döljer sig deri. Tyvärr sjunges den, oaktadt reprisen, blott en gång. Den andra: *Freudvoll und leidvoll* bär i sin första del likaledes en aningsfull karakter — men orden: *glücklich allein ist die Seele die liebt* skingra alla dimmor, och här inträder sjelfva visan — en af de själfullaste erotiska melodier, som någonsin sjungits.

Då man vet att fru *Stenhammar* sjunger dessa visor, så har man ock ett begrepp om deras utförande och deras effekt.

Bland de fyra entreakterna är utan tvifvel den tredje skönast; den utgör egentligen en fantasi öfver

den i föregående akt sjungna visan, hvarvid en obligat-oboe spelar hufvudrolen. De öfriga entre-akterna äro jemförelsevis svagare.

Den sköna komposition, som betecknar Claras död och hvaruti instrumenterna slutligen bortdö tillika med den flämtande lamplågan, hafva vi förut omnämt.

Det står att hoppas, det Egmont skall röna fortfarande sympathier, och äfven om den ej skulle blifva en s. k. kassapjes, anse vi en så beundransvärd företeelse åtminstone ej för längre tid böra aflägsnas från repertoiren.

WEBER.

Oberon.

Det gifves personer, som tillbragt hela sitt lif med det fruktlösa bemödandet att blifva berömda. Deremot finnas också å andra sidan personligheter, hvilka blifvit berömda utan att någonsin ens hafva existerat, och bland dessa intager elfvornas konung, Oberon, en utmärkt plats, tack vare Shakespeares, Spencers och Wielands bemödanden. Besynnerligtvis kom ingen tonsättare på den tanken, att genom den mest romantiska af alla konster ytterligare illustrera den romantiska poesiens älsklingshjelte, förrän Weber, redan vid brädden af sin förtidiga graf, åt detta ämne egnade de sista herrliga slagen på sin lyra.

Sedan Weber i *Friskytten* skildrat folksagans demoniska sida, i förening med ett naturfriskt folklif, i *Preciosa* zigenarväsendet, i *Euryanthe* medeltidens romantik, gaf han i *Oberon* en framställning af elf-lifvet, så idealt skön i all dess fantastiska äfventyrlighet, att — med undantag af Mendelssohns elfmusik — ingenting i denna väg förmår

mäta sig dermed. Detta gäller i synnerhet om introduktions-chören och chören med ballett i andra aktens final, hvilka nummer utan tvifvel tillhöra de mest genialiska karaktersbilder, som tonkonsten någonsin frambragt. Ingenting öfvergår ock den romantiska konstens verkan på sinnet, emedan ingenting såsom den förmår förflytta oss utom hvardagslifvets enahanda, och framför allt emedan dess interesse ej afslutas med den sista tonen, det sista ordet, utan qvarlemnar en efterklang, som efter det formella slutet ännu länge pulserar i själen. Det är en fråga som blott till hälften besvaras; en gåta som till sitt innersta väsende förblifver olöst; förståndet träder tillbaka, men fantasien lyssnar ännu länge till den inre tonen, som fortfar att klinga sedan den yttre tystnat. Sjelfva Oberons sångrol, äfvensom Huons, är besynnerligtvis mindre framstående; den sistnämda är egentligen endast ett mera vanligt bravurparti. Rezia och Fatima har Weber deremot tilldelat toner af fulländadt mästerskap. Ocean-arian är en bland den dramatiska musikens triumfer och tillika märkvärdig för sin nyskapade form, sådan den betingades af karakteren och situationen, och blott af en så sällsynt förening af snille och smak kunde frambringas Äfven Rezias aria i första aktens final är hänförande genom de sanna och lefvande accenterna af en lågande passion, och vinner en fördubblad effekt vid sidan af haremsväktarnes marsch, hvars orientaliska flegma är framställd med en så ypperlig humor. Fatimas båda vi-

sor tillhöra det mest fina och originella, som i denna väg blifvit skrifvet — och ej mindre sköna äro de båda ensemblerna: qvartetten i andra och terzetten i tredje akten. Ouverturen, sammansatt af motiver ur operan, har, oaktadt denna ej alltid lyckliga method, erhållit en inre enhet, som i förening med det rika innehållet och den praktfulla instrumentationen har gjort denna komposition till ett älsklingsnummer både i scen och konsertsal.

Pjesen utgör en besynnerlig ragout på Wielands epos. På skaldens fina motiver för handlingen är här ej att tänka; men äfven sjelfva handlingen är så kringskuren, att man oförberedd svårligen mäktar bilda sig ett någorlunda redigt sammanhang. Då man känner Wielands dikt, får man tänka sig operan såsom ett galeri derur, isolerade momenter i musikalisk målning. Hvad som ej passar för musiken, är utan vidare bortlemnadt och måste i tankarne suppleras.

Den franska bearbetningen, som blifvit följd, är icke alltid rätt lycklig. Flera scener äro bortlemnade, hvilka, väl spelta, göra mycken effekt, bland annat en komisk scen mellan Fatima och Scherasmin, som mera framlyfter den sistnämnde och framställer honom såsom en komisk reflex af den irrande riddaren. Äfven är Almansaris bortlemnad (ehuru hon samtalsvis omnämnes), hvilket förintar hela Huons frestelse, enär ingen frestarinna förefinnes. Åtskilliga mindre lyckade anordningar

bibehållas alltjemnt, och den sköna Rezia *står* ännu och sofver, såsom den personifierade slentrianen.

Preciosa.

Då Weber genomforskade romantikens verld, sökande nya ämnen för sitt rika snille, undgick honom icke heller det fantastiska elementet hos den gåtlika folkstam, som ännu i sin djupaste förnedring förstår att oförminskad bevara österns äfventyrliga poesi. Med sin genialiska uppfattning samlade han dess spridda strålar och skänkte verlden *Preciosa*, denna herrliga perla, som i den renaste glans återspeglar allt hvad ämnet eger originelt och hänförande. De tre zigenarchörerna, sinsimellan så olika ehuru grundtonen är densamma, tillhöra det originellaste som någonsin skrifvits och bilda den skönaste motsats till Preciosas egna partier. Ty Preciosa sjelf är utan tvifvel på en gång den mest idealiska och den mest natursanna bland alla Webers qvinliga gestalter, och likväl är denna herrliga bild tecknad inom den trånga ramen af tre nummer, danssolot oberäknadt!

Pjesen har ock i alla tider hos oss varit en älskling, ehuru den sedan längre tid saknats på repertoiren. Dess nuvarande repris har skett under lyckliga auspicier, förnämligast emedan man finner att senare tiders pietet mot äldre mästerverk

äfven sträckt sig till Preciosa. Man har sålunda återställt musikens integritet genom uteslutande af de tillagda numren, hvilka, i sig sjelfva ingalunda utan värde, här likväl voro främmande och vanprydande. Äfven har den förr uteslutna balletten med Preciosas solo numera upptagits; derjemte hafva några nya arrangementer vidtagits, som vittna om pietet och lycklig takt, t. ex. A-dur-chörens återtagande såsom final till sista akten.

CHERUBINI.

Vattendragaren.

Det är en besynnerlig, ehuru faktisk omständighet, att de dramatiska kompositörerna i allmänhet gjort så litet för att sammansmälta de olika musikskolornas förtjenster, utan att derföre uppoffra den individuella karakteren hos den skola tonsättaren sjelf tillhör. På de stora snillena beror det äfven här att bana vägen, att såsom osvikliga ledstjernor föregå den reproduktiva talenten. *Gluck* var den förste, som förenade tysk grundlighet och djup med den gammalfranska stilens enkla värdighet, med dess deklamatoriska prakt. *Mozart*, ung och liflig, som tillbragt en stor del af sin ungdom i Italien, och sedan vistades i det lefnadsglada Wien, gick en annan bana. Han försatte Italiens friska natursanna melodi på tysk botten, och mildrade det stränga kontrapunktiska allvaret genom den ljufligaste sång. Med det fina sinne för det symmetriskt sköna, som var honom eget, höll han i sina dramatiska verk strängt på den musikaliska formens sjelfständighet, i motsats till Gluck, som åt texten

inrymde första platsen. Samma år, 1787, som den gamle Gluck slöt sin verkningsrika lefnad, och Mozart — som inom få år skulle sluta sitt unga lif — framträdde med sin odödliga Don Juan, kom en ung italiensk kompositör till Paris, för att der söka det erkännande som hans fädernesland, i anseende till den allvarsamma andan i hans skapelser, vägrade honom. Han vann det i rikt mått genom sin, *Lodoiska*, *Faniska*, *Medea*, men förnämligast genom »*Les deux Journées*» (Vattendragaren). *Cherubini* förenade här söderns varma melodiska fägring med den franska deklamationens kraft och sanning, och fulländade det hela genom den symmetriska Mozartska formen, genom den tyska harmoniens och instrumentationens mångfald och prakt. Detta allt ordnades och sammansmältes af ett rikt snille, som, utrustadt med sådane hjelpmedel, långt ifrån att derigenom förlora i sjelfständighet, lyftade sina vingar till en ännu djerfvare och säkrare flygt.

I det förträffliga hela må blott nämnas ett par nummer hvilka höja denna opera i jemnbredd med det förnämsta som den dramatiska kompositionen någonsin frambragt. Mikelis berömda kupletter: *Guide mes pas, o providence,* utgöra en bön, hvari den religiösa känslan frambryter med dubbel kraft, emedan den, utan medium af någon kyrklig kult, omedelbart går från själen upp till himmelen. Endast i Beethovens andliga sånger finner man motstycken till denna rena och friska naturåskådning

af det religiösa. Derför går den ock i Allegro-tempo.

Första aktens final är ett mästerverk, rikt på dramatisk styrka och sanning, på de finaste relationer; melodi, harmoni, instrumentation, form, bilda ett haf af de skönaste välljud. Redan början utgör en dramatisk-musikalisk effekt af första ordningen: undran, tvifvel, tvekan måla sig på det sannaste uti vacklandet på det 44 takter långa dominantaccordet, för att med det praktfulla inbrytandet af den toniska harmonien gifva rum för klarhet och tillfredsställelse. Det är en soluppgång, hvars skönhet söker sin like i konstverlden. Äfven G-moll-romansens inträde i finalet är ett moment af den finaste sentiment och obeskriflig skönhet. Ouverturen är ock att räkna bland de herrligaste kompositioner i sin art.

Texten till Vattendragaren, författad af J. N. Bouilly, är en af de bästa operalibretter, som finnas: anläggningen är förträffligt ordnad, intrigen sinnrik, upplösningen naturlig och tillfredsställande. Det hela lifvas af den ädla anda som tillhörde den äldre franska skolan. De musikaliska momenterna äro lyckligt anbragta, och förnämligast vittnar om författarens takt i detta hänseende, att han ej användt *sjelfva* den politiska intrigen, utan dess *följder* till ämne för pjesen, emedan detta slags intrig är ett för den musikaliska behandlingen ofruktbart fält. Sällan hafva skald och tonsättare utvecklat på en

gång ett sådant mästerskap, och en så ren öfverensstämmelse.

Vattendragaren författades år 1800. Revolutionen hade gått öfver Frankrike och gifvit folkelementet en prevalerande politisk betydelse. Den fornfranska ridderligheten var ej slocknad, men den skulle icke längre *uteslutande* vara adelns prerogativ, den skulle uppspira fritt, såsom blomsterkronan på det nyplanterade frihetsträdet. I denna anda författade Bouilly sitt drama och Cherubini dess musik. Mikeli, denna ädla, högsinta karakter, är en man ur folket, ur arbetsklassen. Naturen har gifvit honom riddarslaget, vattentunnan är det vapen, hvaröfver han är stolt, och betydelsefullt är det, att detta ringa redskap blir den enda tillförlitliga tillflykt för en *bördens* ädling. Men lika litet som bördens höghet kan förläna själens, lika litet skall den ock utesluta densamma. Grefve Armand, och ännu mera hans gemål, den ädla Constance, äro derföre personer af de upphöjdaste tänkesätt. Omständigheter närma det grefliga paret till arbetaren och göra dem hvarandra i lika mån förbundne; den konventionella och den naturliga adeln sammansmälta här uti tänkesättens renhet och upphöjdhet, och denna harmoni är det, efter vår tanka, som utgör styckets högsta skönhet.

KUHLAU.

Elfjungfrun.

Bland Kuhlaus förträffliga verk för scenen skall *Elverhöi* (Elfjungfrun) alltid bibehålla sin rättvist vunna popularitet. Tyvärr är musikens *qvantitet* i detta arbete icke betydlig, och om libretton i allmänhet är lika afgörande som det musikaliska elementet — om ej mera — för ett styckes framgång, så är detta framför allt händelsen med sådana pjeser, hvari musiken endast uppträder då situationerna ovilkorligen påkalla dess medverkan. Förvecklingen i det Heibergska stycket medför ej något ovanligare interesse, och de båda älskarne äro icke tecknade med synnerlig bestämdhet; men hufvudeffekten ligger uti den fantastiskt-romantiska färg, som elfväsendets inväfvande i handlingen frambringar, äfvensom folklifvet utvecklar den naivetet och naturfriskhet, som i synnerhet skildringar af äldre tider aldrig böra sakna. Elfvorna uppträda dock icke, såsom i vanliga sagor, omedelbart uti handlingen; de uppenbara sig blott såsom föremål för folktron och visa sig endast för den inre blicken, i

drömmen och gifva sålunda det hela ett fint, mystiskt behag, utan att föra åskådaren för långt utom verklighetens gräns. På detta sätt verkar det fantastiska med en kraft, som den vanliga feeripompen ej förmår frambringa, emedan det förlorar sin mystik då det afkastar sin luftiga slöja och träder oss uppenbart under ögonen. Det ädla och poetiska, men ej öfverlastade språket, som är den danska dramatiken eget, öfverstämmer med andan i det hela och utgör en vacker form för densamma.

Kuhlau, ehuru född tysk, har i allmänhet uppfattat den danska nationalromantiken på ett lika originelt som träffande sätt, och i synnerhet i Lulu förstått att med sällsynt genialitet sammansmälta den med österländsk färgprakt. I Elverhöi, specielt dansk, eger musiken väl ej denna orientaliska glans, men en dess mera enkel och hjertlig nationalton. Stundom, såsom i den fint poetiska elfdansen, återfinner man samma situation som i Lulu, men ingalunda samma toner, ingen reminiscens derutur. Till denna scen hör ock den öfriga vackra musiken under Agnetas dröm i elfskogen. Bland Kuhlaus öfriga egna nummer böra, jemte annat, ock nämnas den originella jägarchören med sin pikanta rythm och instrumentationens effektfulla stegring, samt den ypperliga ouverturen, hvilken dock. likasom Webers kompositioner i denna väg, mindre är en regelmessig ouvertur, än en genialisk fantasi

öfver handlingen och dess musikaliska motiver. Den utgör ett värdigt sidostycke till Lulu-ouverturen.

Till folkvisorna om elfkungen har Kuhlau med fint omdöme användt nationalmelodien, och sålunda låtit folket sjelft tolka sina underbara sagor och sin tro på dem. Äfven bröllopsbalen har komponisten gifvit en högst intressant tidsfärg genom användandet af den präktiga menuetten (sedan missbrukad till »major Sinclairs visa») hvilken helt och hållet försätter åhöraren till en hoffest på 1600-talet; skada blott att trion är hållen i en störande modern stil. Då konung Christian, såsom herrskare i den yttre verlden, uppträder såsom en motsats till anderikets furste, så har tonsättaren med mycken takt uppställt den danska folksången »Kong Christian stod ved höjen Mast» såsom motstycke till elfmusiken, och i synnerhet uti ouverturen på ett högst sinrikt och effektfullt sätt genomfört denna idé.

MARSCHNER.

Hans Heiling.

Hans Heiling är son af en regerande bergdrottning; fadern obekant. Heiling är presumtif arftagare till spiran öfver vättar, bissar, bergsrån och tomtegubbar; men oaktadt all denna herrlighet har han ständiga ledsamheter och missöden; han går alltid sorgklädd och har skäl dertill, och till råga på allt är han i ytterlig mån besvärad af dåndimpar, som esomoftast hemsöka honom, utan att någon åter hjelper honom på benen vid dylika tillfällen. Olyckan vill att han leds i berget och begifver sig ut bland folket för att förlofva sig med en landtflicka, hvilket ock går för sig. Den sköna klagar endast öfver att hennes fästman är ett troll, som dessutom plågar henne med svartsjuka; och då en försmådd älskare — jägare till yrket — åter börjar kura för henne, samt trollen dessutom en gång nära nog skrämt henne till döds, slår hon upp med bergprinsen. Denne, redan förut öfver höfvan pinad af svartsjuka, ger nu sin rival ett dolkstygn, hvilket dock läkes så skickligt, att han redan en stund derefter marscherar med sin brud vid han-

den till kyrkan Den gäckade Heiling uppbådar nu hela bergskollegium till hjelp och hämd: men drottningen, som ännu tycks ega några ljufliga minnen qvar från sina forna relationer på jorden, uppträder oförmodadt i spetsen för alla sina tomtegubbar och förbjuder strängeligen att göra de älskande något förfång, hvarpå Hans åter måste in i berget, der han eger att bland svartelfvorna söka sig en brud.

Denna bedröfliga historia är det nu, som sal. kapellmästaren Marschner i Hannover satt i musik och som tillika utgör samme tonsättares debut på svenska operascenen.

Poeten har, som man finner, ej fäst något större afseende vid scenens och musikens fordringar: handlingen eger temligen få motiver och framskrider nog långsamt, hvilket icke bidrager till att bevinga tonskaldens fantasi och väcka till lif de vexlande bilder, som möjligen slumra inom den. Detta hindrar dock icke att Marschner visat sig vara en konstnär af de aktningsvärdaste egenskaper: hans verk bevittnar de solidaste studier, ett säkert välde öfver och en lätt samt otvungen behandling af de dramatiska så väl som af de rent musikaliska formerna, och dertill en förmåga att skrifva för rösten, som ej alltid är hans landsmän egen. I sammanhang dermed finner man den renaste melodibildning, som låter sången framqvälla på ett lika natursom konstenligt sätt, och öfver hufvud är hans stil uteslutande tysk, nemligen af den art, som gjort

den tyska tonkonsten till ett mönster för alla nationer: inga koncessioner åt dagens mod, och dertill en återhållsamhet från effektsökeri, som nästan går alltför långt. Med ett ord, hvad studier, hvad sanna konstprinciper i förening med en respektabel *talent* kunna tillvägabringa, det finner man rikligen i denna fullt orthodoxa musik.

Men sångmön är en Evas dotter och förnekar ej sina anor. Hon har ej kunnat neka den hedersvärde mästaren sin fulla *aktning* och äfven skänkt honom en och annan vänlig blick; men sin *kärlek* har hon ej velat skänka honom — ehuru hon stundom slösat den på mången måhända mindre värdig; denna heliga berusning, som för fantasien öppnar den öfversinliga verldens under och låter den dödliges tunga uttala dess mysterier i det skönaste af alla språk — den tycks icke varit vår mästare beskärd. Ett visst orubbligt tyskt lugn, som ej alltid gitter förneka sitt syskontycke med flegmat, hvilar öfver det hela och förlamar denna elastiska fjeder som utgör fantasiens vinge. Deraf kommer ock att tonlifvets mäktiga pulsåder, *rythmen,* endast arbetar med en viss matthet, hvilket i synnerhet i en romantisk trolleriopera icke är rätt lyckligt. De älskliga melodierna sakna ofta ursprunglighet, kraft, flygt; de draga vänligt och smekande förbi oss, men de lemna oss in statu quo, de lyfta oss icke. Orchestern utgör hos Marschner en solid grund, hvaröfver sången rör sig fritt och utan att någonsin undertryckas, såsom eljest ofta händer; men mera

sällan finner man här dessa små fina instrumentalmotiver, hvilka i sin genomföring hos de stora tonmassorna framkalla ett så blomstrande lif. Besynnerligt att M. försmått detta, hvarpå de bättre tyska och franska tonsättarne (bland svenska nämna vi i synnerhet Brendler och Lindblad) nedlagt så mycken talent och flit.

Man kan för öfrigt ej förbise att Weber och Spohr utgjort M:s *efterdömen*, men derför icke *mönsterbilder*; han har sträfvat att uppnå den, men på andra vägar — om han än icke lyckats deruti.

Det sagda gäller i allmänhet, men icke för undantagsmomenter. Det trollska elementet är i det hela representeradt på ett sätt, som äfven för svagare nerver icke lärer medföra någon synnerlig våda; dock förekommer ett stycke af verkligen demonisk karakter, der de hemskaste skuggor vandra förbi det inre ögat och uppfylla den gamla Gertrud vid spinnrocken med fasa, åt hvilken hon i den förträffliga melodramen och balladen gifver ett lefvande uttryck. Men vår tonsättare hade knappt lyckats eröfra spiran öfver andeverlden förrän han åter tappade den. — De båda folkscenerna äro likaledes ypperliga och hållna i äkta tysk folkton.

Öfversättningen af Talis Qualis är förträfflig. Det genomförda rimmandet är för öfrigt blott en artighet mot läsaren; i sången är rimmet oftast utan verkan.

NAUMANN.

Gustaf Wasa.

Naumanns berömda opera som uppfördes vid Gustaf Wasa-festen, har sedan dess fortfarande gifvits med stor framgång.

Gustaf den 3:djes storartade idé lyckades till alla delar och har beredt pjesen denna ofantliga popularitet som under så lång följd af år bibehållit sig. Man har försmått de historiska hufvudpersonernas invecklande i någon diktad intrig och äfven inflätandet af diktade bipersoner som kunnat föranleda en sådan. Det tycks hafva legat i hans plan att om det storartade ämnet låta *historien* sjelf, ej dikten, tala, och af den senare endast låna formen, ej fakta. Han ville endast ur sanningen låta intresset framgå och han har ej missräknat sig på densamma. Äfven denna idé är stor och det krönta snillet värdig.

På detta sätt uppstod den herrliga minnesvård öfver den store Wasakungen, åt hvars danande tre odödliga vårdare af ljuset och bildningen egnat sina bästa krafter. Operan Gustaf Wasa författades på prosa af *Gustaf III,* versifierades af *Kellgren* och

komponerades af *Naumann.* I den enkla och stort tänkta planen igenkänner man den konungsliga örnblicken; skaldens kraft, som bröt sig en väg genom den stela franska formalismen, röjer ljusets starke förkämpe, och den rörande sången, som så skönt omvexlar med den präktiga deklamationen samt kläder hvarje tanke i det renaste välljud, tillkännager den ädle tonskald, som så varmt inspirerades af ett fremmande folks stora minnen och som på detta sätt bjöd sitt farväl åt Gustafvernas land.

Naumann, som uti Italien gjort sina studier, uppträdde såsom medlare mellan den italienska och den tysk-franska stilen. Från södern medförde han denna ädla och rena melodibildning, som gifver hans musik så mycket behag och tillika mildrar allvaret hos den storartade deklamation, som han lärt af Gluck och hvilken i synnerhet framträder i recitativet. Om melodiernas rythm i allmänhet ej är så liflig som numera fordras, så måste man å andra sidan beundra det snille som i så enkla former förmådde ingjuta en så varm känsla, en så vördnadsbjudande storhet. I detta hänseende må endast nämnas *Wasahymnen* (»ädla skuggor»), i hvars enkla melodi andan af en lågande patriotism funnit ett uttryck sådant det endast vaknar uti ingifvelsens bästa ögonblick och som gifvit detta stycke en folksångs popularitet. Öfver hufvud har Naumann en ovanlig styrka i dessa kärnfraser, dessa musikens

dicta classica, hvilka inom ett ringa omfång utveckla en innehållsrik mening.

Naumann sammanträffar med Mozart i uppfattandet af vissa italienska elementer och deras förarbetande i tysk anda, och deraf kommer att man hos honom i enskilda partier ofta tror sig höra Mozart. Ett hos Naumann egendomligt drag är deremot denna ton af mildhet, af naiv trohjertenhet, som röjer en Haydns själsfrände. Till ett eldigt pathos, till det sublima lyfter sig Naumann sällan, men desto oftare till känslans naturligt sanna och rörande språk.

Sådan är ock andan i »Gustaf Wasas» musik, så ren och upphöjd dess befattning af ämnet. Den tekniska fakturen står öfver alla loford.

Operans handling består af expositionen, ett slags intermezzo (Gustafs och Christierns drömmar) samt katastrofen, hvaremot en egentlig intrig eller förveckling saknas. Här var det blott den oblandade fosterländska känslan som skalden ville anslå, och den historiska sanningen det enda motiv han härtill använde. Äfven denna tanke var stor och värdig sitt ursprung. Tonsättaren uppfattade den med känsla och förstånd; å andra sidan kan dock ej nekas att den visserligen gaf honom många lyriska och reflekterande momenter, men endast få dramatiska motiver vid handen, och detta har föranledt åtskilliga längder i musiken, hvilka sålunda tillkommit utan kompositörens förvållande. I fram-

ställningen hafva dessa imellertid afkortats, så ofta det låtit sig göra.

Gustaf Wasas musik är ej till alla delar fullkomlig; men att underkänna dess stora värde i det hela vore detsamma som att underkänna de allmänna principerna för det konstskönas uppenbarelse och passar ej för en tid som icke mäktar frambringa något dermed jemnbördigt.

MENDELSSOHN.

Midsommarnattsdrömmen.

Shakespeare är på kgl. scenen en sällsynt gäst, oaktadt ingen såsom han förstått att för hvarje nyans af sin publik hafva något sympathiskt ämne till hands och än mindre förmått bringa harmoni i denna brokiga verld af olikartade elementer. Man börjar med att anslås af det förra; snart uppfattar man ock den senare.

Då man först åskådar Midsommarnattsdrömmen, finner man sig gemenligen företrädesvis intresserad af enskilda komiska, sentimentala eller pathetiska elementer; men snart upptäcker den uppmärksamme betraktaren de fina trådar, som sammanlänka dem och bringa enhet i det skenbart regellösa, der forn- och medeltid, antik och romantik samt t. o. m. förhållanden från Shakespeares egen tid gripa i hvarandra. I detta hänseende beundransvärd är i synnerhet den sinrika sammanställningen af de båda kärleksparen, deras inveckling i feeriverldens mysterier samt det konstfulla sätt, hvarpå dessa olika partiers intressen äro sammanflätade.

Äfven handtverkarnes upptåg stå ej utan sammanhang med hufvudintrigen: deras tragikomedi om Pyramus och Thisbe är egentligen blott en ironisk parodi på dubbelparets äfventyr i trollskogen: ännu djupare och skarpare är den ironi, som ligger uti Titanias kärlek till kälkborgaren — det andligas och upphöjdas förslafvande under det materiella och platta. Den förtrollande lättheten i det sätt, hvarpå alla dessa elementer leka på ytan, under det att den djupsinniga konstens mekanik arbetar på bottnen, skänker den rikaste själsnjutning åt hvarje konstvän, på samma gång den på det angenämaste förmår underhålla äfven den som här endast söker ett tidsfördrif.

En brist hos detta drama är den svagare karakterteckningen — i motsats till det sednare feeristycket »Stormen».

Elfkungens berömda beskrifning på den blomma, som Puck sändes att söka, utgjorde, såsom bekant, ett fint och sinrikt smicker åt drottning Elisabeth: hon är den »vestal som thronar i vestern» och mot hvilken Cupidos pil är maktlös. Enligt Gervinus antyder »Amor i full beväpning» Leicesters frieri till Elisabeth och hans storartade anstalter dertill vid Kenilworthfesten år 1575. Pilen återstudsade maktlöst; med blomman, som den sårade i fallet, skall åter menas grefvinnan Lettice af Essex, till hvilken Leicester stod i ett hemligt förhållande under hennes gemåls frånvaro.

»Midsommarnattsdrömmen» härrör, enligt Malone, ifrån år 1592, och tillhör sålunda Shakespeares

äldre arbeten. Den föregicks (bland hans authentiska stycken) endast af trilogien »Henrik VI.»

»Midsommarnattsdrömmen» har i mera än två sekler måst vänta på sin musik, emedan tonkonsten i Shakespeares tid ännu ej hunnit till den utbildningsgrad, som erfordrades för att frambringa en tonsättning, värdig att täfla med den Shakespeareska versens musik.*) År 1842 komponerade Mendelssohn den fullständiga musiken till dramat, sedan han redan som 17 årig yngling författat den förtäffliga ouverturen. Hans musik täflar ock i romantisk färgprakt med dikten, då han skildrar det fantastiska lifvet i elfskogen, eller med klagande oroliga tongångar följer den irrande Hermia, då han i den romantiska nocturnen sjunger Titanias vaggsång, eller i präktiga jubeltoner förkunnar bröllopstågets ankomst — eller då han sammanfattar alla bilderna uti ouverturen, som så vältaligt i förväg berättar oss hela den underbara sagan.

Blott ett ställe förefaller oss störande, nemligen den omedelbara öfvergången af Hermias klagan (intermezzot) till handtverkarnes upptåg. I handlingen faller sig denna öfvergång ej tvär, men väl i musiken.

Samtliga framställande utveckla mycket lif och intresse i sitt spel. Oberon, Titania och Puck äro i hr Arlbergs, fruarna Hedins och Hvassers fram-

*) Midsommarnattsdrömmen lärer väl redan i Shakespeares tid gifvits med musik, såsom ock flera ställen antyda; men dess beskaffenhet lemnas derhän.

ställning luftiga fantasibilder, hvilka i sitt förverkligande ej förlova något af sin idealitet. Den förherrskande tonen af ädel värdighet i de båda första partierna, af skalkaktig grace i det sistnämda, träffas med verklig artistisk säkerhet.

Mendelssohns Violinkonsert och Kantaten ”Valborgsmessnatten”.

Uppförde på Hofkapellets konsert. (1863).

En så lysande musiksaison som den innevarande har väl Stockholm ej sett i mannaminne, och i öfverensstämmelse dermed hade äfven hofkapellet gjort sin årliga konsert till en verklig musikfest, motsvarande ej blott dagens, men tidens fordringar och tillfredsställande äfven den finaste smak. Dess program upptog blott *ett* virtuosnummer, men tillräckligt för att bringa hela vår musikverld i rörelse: det var Mendelssohns violinkonsert, denna märkvärdiga tondikt, som så väl förtjenar sitt verldsrykte. Solot börjar omedelbart utan något inleledande tutti; oroligt och passioneradt rör det sig inom kretsen af de ädla Mendelssohnska tankarne, hvilka i andantet öfvergå till en elegisk sång, full af ideal skönhet; slutligen upplöser sig allt uti elfrondons lekande rythmer. Detta är en komposition, värdig fru Normans tolkning, hvaruti hon, nu såsom förut, nedlade hela poesien af sin spirituella upp-

fattning. Vi hafva af åtskilliga violinens första mästare hört denna komposition, men måste erkänna att i första satsen sällan, och i andantet och finalet aldrig hafva funnit fru N. uppnådd.

Ett motstycke till konserten bildade Mendelssohns kantat »die erste Walpurgisnacht», af Goethe, som gafs för första gången i Leipzig den 2 februari 1843. Mendelssohn hade redan 1831 i Rom komponerat detta verk, sannolikt till följd af Goethes önskan, som under M:s vistande hos honom tycks hafva med den unge tonsättaren samspråkat om saken. Redan den 9 september 1831 skref Goethe till Mendelssohn härom: »denna dikt har egentligen en högre symbolisk intention. Man återfinner nemligen i hela verldshistorien, att det gamla, grundade, pröfvade, lugnade blir genom uppkommande innovationer undanskjutet, bortträngdt, och, om ej alldeles utrotadt, dock åtminstone intvingadt i den trångaste rymd. Mellantiden, då hatet ännu kan och vill motverka, är här pregnant nog skildrad, och en liflig outplånlig enthusiasm uppflammar ännu en gång i glans och klarhet.»

Huru Mendelssohn än må hafva uppfattat detta Goethes yttrande, så är det visst att hans fantasi erhållit en liflig impuls af det dramatiska lifvet i poemet, det musikaliska välljudet, det fantastiska elementet, samt det ypperliga tillfället till musikalisk målning.

Goethes dikt har ingenting gemensamt med Walpurgisnatten i Faust. Handlingen inträffar i

kristendomens första tider, då hedningarnes bruk att på bergen offra åt gudarne var strängt förbjudet. På vissa tider af året församla sig nemligen under nattens stillhet på Harzbergen den störtade afgudatjenstens anhängare, och uppställa vid ingångspassen ett stort antal beväpnade och demoniskt masquerade väktare. Vid ett öfverenskommet tecken, i det ögonblick, då offerpresten bestiger altaret och uppstämmer den heliga sången, utbrister, under svängande af facklor och treuddar. väktarskaran, lik infernaliska fantomer, i ett ursinnigt tjut, för att dölja offersången och bortskrämma de oinvigdas förvetenhet. Derefter uppstämmer druiden en herrlig lofsång till ljuset, hvari allt det församlade folket instämmer. — Tonmåleriet i ouverturen, som antyder öfvergången från vintern till våren, aprilmånadens ombytlighet, är redan förträffligt; äfvenså det derpå följande korta tenorsolot med fruntimmerschör, som framtrollar den leende majhimlen. Det dramatiska framträder mest lefvande i den intressanta chören af väktarne och folket: »Vertheilt euch, wackre Männer,» som på det lifligaste åskådliggör hela scenen. Uti chören »Kommt mit Zacken und mit Gabeln», har tonsättaren lemnat sin ungdomliga böjelse för det fantastiska fullkomligt fria tyglar, ehuru alltid med en beundransvärd formbeherrskning, som äfven i detta skenbart vilda ton-chaos förstår bevara ordning och harmoni. Öfver allt det infernaliska larmet sväfvar slutligen lugnt och allvarligt Druidens

stämma: »Die Flamme reinigt sich von Rauch, so reinig' unsern Glauben.»

Utan tvifvel skulle styckets framställning i scenisk form, med dekorationer, frambringa stor verkan, i synnerhet som det musikaliska utförandet var ganska lifvadt och exakt, oaktadt chörpersonalens fåtalighet.

DITTERSDORF.

Doktorn och Apothekaren.

Reprisen af Dittersdorfs mästerstycke på dramatiska scenen har motsvarat hvarje förväntan och rönt största framgång. Tonsättaren har här löst den stora uppgiften att lifligt anslå sin tid och så senare lika mycket intressera en efterverld, i trots af den så väsendtligen förändrade smaken. Dock, smaken förblifver alltid blott *en*, så visst som det sköna aldrig förändrar sitt väsende; blott vissa yttre nyanser deraf variera, och dessa afgöra ingenting i det hela, blott kärnan är frisk. Detta är ock händelsen med Dittersdorfs musik: i skämt som i allvar har han med den lyckligaste instinkt förstått att uppfatta naturen och finna ett lika sannt som vackert uttryck för dess starkare så väl som för dess finare accenter, och deraf kommer att hans komik är lika träffande som hans skildring af känslan rörande: och den lekande lätthet, hvarmed han i förbifarten uppfångar föremålens

mest lefvande och intressanta drag, utan att fördjupa sig i deras innersta väsende, är det som utgör den mest glänsande sidan af hans förmåga att behandla den komiska operetten.

En betydande förtjenst hos D:s musik är dess nationella anda, hvilken ej litet bidragit till dess stora popularitet hos alla klasser af den tyska publiken. Denna förtjenst var desto större i en tid, då Tysklands nationalopera ännu först var i sin uppkomst; få voro på detta område hans föregångare, dem han ock vida öfverträffade, och hans talent var nog sjelfständig att lösgöra sig från den då förherrskande italienska och franska smaken samt bryta sig nya banor, hvilka kommo hans efterföljare mycket väl till måtta. Deremot tillegnade han sig af dessa skolor det nya de uppfunnit i konstens teknik och formväsende: det var egentligen Dittersdorf, hvilken i den tyska operetten såsom väsendtliga beståndsdelar först använde de större ensemblerna och finalerna, dem han med mästerskap behandlade, och derigenom gaf han denna genre en betydande lyftning, i synnerhet då han dermed förenade den effektfullare instrumentation, som först nyss förut genom Haydn och Mozart vunnit sin utbildning. För att lyckas träffa denna naturliga och populära ton i sin musik, valde han helst situationer och karakterer ur den tyska hvardagsverlden, dem han behandlade med en takt, som lärde honom träffa hvardaglighetens komiska sida, med undvikande af dess triviala. Sålunda finner

man utom doktorn och apothekaren en gammal Bramarbas, en argbigga och ett dubbelt kärlekspar, det ena af glad, det andra af sentimental nyans. Så väl de tre förstnämnda typerna som intrigens motiver hafva sedan den tiden något förbrukats; men naturens grunddrag blifva dock alltid desamma ehuru formerna vexla, och den humoristiska behandlingen underhåller alltid en glad och lifvad stämning hos publiken, i synnerhet då dessa typer redan äro så förgätna, att de åter börja blifva nya.

LORTZING.

Czar och Timmerman.

Czar och Timmerman, Lortzings berömda operett, har nu hos oss upplefvat en tredje repris och förtjenar äfven att tid efter annan återupplifvas, om den än icke är i besittning af någon magnetisk dragningskraft, hvilken dessutom ej alltför ofta förekommer. Åtskilligt i handlingen är dock temligen främmande för vår tid; typer sådana som en Mynheer van Bett m. fl. blifva med hvarje år sällsyntare och äro redan nu nästan försvunna originaler; Molière, Holberg och äfven Kotzebue hafva förjagat dem, och hvad som återstod af prägeln har vår nivellerande tid utplånat. Dårskapen och lasten florera nu som förr, men man aktar sig numera väl för att hänga ut skylten; hyckleriet är sålunda den last, som af vår tids satirici mest borde ihågkommas, ehuru de låta den frodas i temligen ostörd ro. Men om än originalerna till dessa dårskapens representanter icke stå att återfinna i våra dagars verklighet, så saknar dock återspeglandet af förgångna tiders mera individuelt utpräglade fysiono-

mier icke sitt intresse; satirens gissel träffar ännu alltid saken, fast ej mera formen, och vi behöfva desto mindre draga i betänkande att roa oss på våra förfäders bekostnad, som vi sjelfva svårligen lära undgå att i vår ordning lifva våra efterkommandes skrattmuskler.

Komiken i pjesen får ett verksamt stöd i den motsvarande musiken, och det sätt, hvarpå Lortzing arrangerat åt sig Kotzebues fordom mycket bekanta komedi, röjer stor erfarenhet och skicklighet. För ett halft sekel sedan skulle hans musik haft svårt att hålla sig i bredd med hvad som då producerades, men i vår tid äro Lortzing och Flotow storheter i sitt fädernesland; uti Italien ser det lika tarfligt ut, och äfven i Frankrike har man öst ur Mimers brunn så flitigt, att bottnen ej tyckes vara aflägsen.

Lortzing är ej något *snille*, ej ens af sista ordningen, men väl en *talent* utaf första, och då han begagnar talentens häfdvunna rätt att göra snillet skattskyldigt, är han *mästare* i den stora konsten att lyckligt använda det lånta — lyckligare än månget snille använder det egna. Öfverallt glada, lefvande bilder, uppvuxna på grunden af denna mera godlynta än fina bonhommie, som är den tyska konsten egen och ger det hela karakteren af en viss sympathisk treflighet. Sin egentliga styrka har Lortzing i detta slags humor, som för hvarje komisk situation eger ett förråd af roliga infall, af glada färger. För öfrigt förekomma

ej sällan italienska och franska anklanger, dem tonsättaren utan synnerlig betänklighet adopterat; men de passa alltid bra i stycke och användas merendels parodiskt. En annan del af musiknumren, der situationerna ej synas hafva intresserat tonsättaren, är mera matt och hvardaglig.

Borgmästaren, den sjelfförnöjdt stupide van Bett, är styckets hufvudperson och alltigenom förträffligt hållen. Utom hans ypperliga aria i första akten är den vackra och väl utförda mans-sextetten, men i synnerhet finalet i andra akten att nämna såsom styckets glanspunkter; de ärliga flamländarnes groteska lustighet, diplomaternas finess, sedermera utbytt med en stoltare ton, van Betts braskande pedanteri, — alla dessa kontraster äro skarpt tecknade och lika väl ordnade i formelt sammanhang. Ypperlig är ock hans scen med chör i tredje akten, repetitionen till festkantilenan.

FLOTOW.

Martha.

Flotow är visserligen blott en talent af andra ordningen, hvad måttet och mångsidigheten af hans naturgåfvor vidkommer, men den måste kallas en ganska betydande, då man betraktar hans förmåga att använda dem inom en afpassad sfer. Hans esthetik är den praktiska, som komikern i prologen till Faust så humoristiskt utvecklar, och dess tilllämpning inhemtade han grundligt hos fransmännen, dessa samtidens män, der han gjorde sina studier. Förmågan att ställa allt på dess rätta plats, att använda hvarje litet motiv på det möjligast fördelaktiga sätt, att derur utveckla allt hvad det innebär, litet eller mycket, och genom en elegant drapering höja det goda och dölja det svaga — deri har Flotow i Stradella och Martha visat en talentens öfverlägsenhet, som för honom stälde framtidens bifall i åtminstone trolig, men samtidens i säker utsigt. Sin egentliga styrka har han på det komiska området och öfverhufvud i situationer som

innebära qvicka och rörliga dramatiska motiver: här låter han icke lätt något moment gå sig ur händerna förrän han gjutit dess innehåll i smakfulla, klingande former. Synnerligast har han gjort sig förtjent af tacksamt erkännande för det att han lyckats återupplifva den *genomkomponerade* men ej tröttande operan. Bland de serskilda numren bör nämnas första aktens final med sina lifliga melodier, sina korta pikanta rytmer, sina välordnade arkitektoniska förhållanden. I den lyriska, synnerligast den elegiska tonen är han deremot betydligen maniererad och sjunker någon gång till det kommuntsentimentala, hvarföre han visligen låtit detta element i hufvudsaken representeras af den sköna irländska melodien *the last rose of summer*. Sålunda utrustad med egna och lånta fjädrar samt stödjande sig på en lyckligt uppfunnen handling har Martha öfverallt blifvit en älskling och skall troligen alltid förblifva det.

WAGNER.

Rienzi.

Den s. k. stora tragiskt-heroiska operan räknar sina anor från Lully, dess skapare, och har sedan af Rameau, Gluck och Spontini lyftats i jembredd med de utvecklingsperioder, som tonkonsten under loppet af tvenne sekler upplefvat. Alla dessa mästare voro sjelfständiga andar och satte, jemte sin tids, sin egen prägel på sina skapelser. Äfven Naumann har genom sin »Gustaf Wasa» ådagalagt sitt mästerskap i denna stil. I våra dagar uppträdde, jemte Rossini, Meyerbeer som framstälde praktfulla verk i denna väg, om ock ej i de äldres fulla renhet, dock med en storhet i konceptionen, en nyhet i anläggningen, en erfarenhet i samtliga grenar af sitt fack, hvari han lemnade alla sina medtäflare långt efter sig. Nu uppstod en ny konkurrent på arenan: det var den mycket omtvistade *Richard Wagner.*

Wagner, en ande med lågande, i stort arbetande fantasi och derjemte utrustad med betydlig

energi, såg före sig Meyerbeer på triumfvagnen, omgifven af en jublande verld, ila till nya eröfringar. Att öfverflygla denne föregångare var förknippadt med betydliga svårigheter, men följa med i släptåg ville han dock för intet pris. De spår som Meyerbeer hade efterlemnat, fann W. imellertid ej för godt att alldeles öfvergifva, men föresatte sig dock att anställa så många sidoutflygter som möjligt, för att framdeles måhända sjelf öppna en ny bana. Han valde sig nu en stor historisk sujet, apterade den efter Bulwers roman till operalibrett, och sålunda uppstod hans första stora verk: *Cola di Rienzi.*

Likasom Meyerbeer gjorde äfven Wagner anläggningar på stora theatereffekter med festtåg och sollenniteter, samt öfver hufvud uppträdandet och samverkandet af stora massor; i detta fall sökte han att ännu öfverbjuda maestron, men var derjemte betänkt på att hos sin hjelte koncentrera hufvudintresset, hvilken, såsom ett väsende af högre ordning, skulle beherrska det vilda tumultet. Dessa båda punkter hafva utgjort Wagners hufvudsakliga ögonmärke vid librettens så väl som vid musikens koncipierande; det erotiska elementet, en viss tids- och lokalton har han mera åsidosatt.

Om det sålunda än är onekligt att Wagners framställning omfattar alltför få elementer, för att framkalla ett mångsidigare dramatiskt lif, så måste dock erkännas att han inom detta begränsade fält utvecklat en sällsynt kraft, en lefvande anda, en

anläggning af mäktiga, stundom imposanta dimensioner, och det hela är utsprunget ur en fantasi, som med brinnande färger omgifver allt hvad som kommer inom dess område. I ett förstlingsverk, utgånget från en sådan ande, anlagdt i sådan skala, kunde det visserligen ej fela, att det pathetiska stundom skulle slå öfver i det svulstiga, det fantastiska i det bizarra, och det har äfven ofta nog inträffat. Detta visar sig i synnerhet uti de stundom besynnerliga och sökta harmonierna och modulationerna, hvilka låta främmande utan att öfverraska, och äro ovanliga utan originalitet. Samma svulst återfinnes äfven ofta uti den starkt pepprade, ej sällan något koketta instrumentationen, der författaren likaledes söker massornas effekter, men merendels försummar de partier af finare arbete som först framlyfta dem. Slutligen saknar man ock dessa genomförda motiver, hvilkas förträffliga behandling gifver Meyerbeers stora finaler så mycket musikaliskt och dramatiskt intresse. Orättvist har man deremot hos Wagner anmärkt bristande melodisk uppfinning; vi vilja ej benämna den ovanligt rik, men dess friskhet gör sig ofelbart gällande och bevisas äfven af Rienzi. Dock får den ej alltid fritt utveckla sig och öfverflyglas ofta af harmoni- och instrumentalmassorna. En prisvärd åtgärd var att han afskedat koloraturarian, hvilket dock ej hindrar att man imellanåt påträffar andra modernt italienska anklanger, som märkligen afsticka mot den bastanta tyska tonen i det öfriga. En annan

ogrundad beskyllning är att fantasien hos Wagner skulle undertryckas af det reflekterande förståndet; man kunde snarare omvända satsen, och med en skarpare sjelfkritik skulle han i Rienzi säkert hafva undvikit flera af dessa längder, som för det dramatiska intresset äro så förderfliga.

Framstående momenter i denna musik äro bland annat de båda präktiga chörerna i första aktens final; i andra akten fridshäroldernas sång, en komposition af stor melodisk renhet och skönhet, äfvensom marschen och det ståtliga finalet med det utmärkt vackra andantet, hvars välljud dock något fördunklas af ett nog bizarrt harmoniseradt mellanparti. Denna akt liknar till sin uppställning mestadels andra akten i »Robert,» fast mera anlagd pa bredden och nog öfverlastad med theaterpomp. Duetten mellan Irene och Adriano är en liten älsklig komposition, som med sina terzpassager snarare tycks tyda på ett sydländskt ursprung, och äfven Adrianos aria bär denna karakter. Rienzis parti är nästan helt och hållet deklamatoriskt behandladt, än reciterande, än i takt, med ett och annat inflätadt arioso. Detta gifver rolen en imponerande och majestätisk karakter, men fordrar ock, för att ej trötta genom sin enformighet, en framställare af första ordningen. I motsats till denna fasta karakter stå de tumultuariska ensemblerna och folkscenerna, hvari Wagner koncentrerat hela sitt förråd af bjerta koloriteffekter.

Rienzi daterar sig redan från år 1839 (Riga och Paris) och uppfördes första gången i Dresden 1842. Man skulle kunna karaktisera denna musik såsom *götisk* i motsats till den klassiska skolan, hvars mera luftiga och genomskinliga former påminna om antikens enkelhet och klarhet, och man kunde säga att Wagner förhåller sig till Mozart, som medeltidens produkter i bildande konst förhålla sig till den rafaeliska periodens skapelser. Man kan känna sig tröttad af dessa tonmassor, som oupphörligen bestorma örat, men man skall dock erkänna det goda i sjelfva kärnan som alltid måste göra sig gällande i trots af de kruditeter som kommo i dagen, när Wagner, ej är nöjd med det *stora,* äfven ville eröfra det *oerhörda.*

Det var naturligt att en produkt af denna art skulle väcka uppseende och framkalla stridiga opinioner, hvilka retade hvarandra och å ömse sidor slogo betydligen öfver i ytterligheter. Detta tycks ytterligare hafva förvillat W:s sjelfkritik, och hans senare produkter höllo ej hvad Rienzi lofvat. Wagner trodde sig vara kallad till det förderfvade moderna operaväsendets reformator — utan att dock försmå dess pomp och ståt — och kultiverade företrädesvis sina svagare sidor för att blott icke synas träda i sina föregångares fotspår. Härtill kom ock att Meyerbeers antagonister behöfde en motprofet att uppställa emot denne mästare, hvarvid Wagner kom förträffligt till måtta — liksom Mendelssohns motståndare utsågo Schumann till en dylik rol.

Hvad reklamen och koterierna här uträttade är bekant. Uti »Tannhäuser» nådde detta barockt-groteska manér en höjd, som, oaktadt några vackra enskildheter, nästan kan sägas utgöra en negation af det nittonde seklets musikaliska civilisation. Men omsider fördes Tannhäuser af en Nemesis till gracens och den förfinade smakens hemland, der den bestraffades med det notablaste fiasco som någonsin träffat någon opera.

Somliga operor äro af den beskaffenhet, att de, så att säga, sjunga sig sjelfva, och ej ens af medelmåttiga förmågor alldeles kunna förderfvas. Andra åter fordra ovilkorligen *goda* framställare, och åter andra lika oeftergifligen artister af *första* ordningen för att kunna göra sig gällande. Af denna art är ock, såsom förut anmärkts, Rienzis parti, och troligen lefver i närvarande stund ingen, som i denna rol förmår mäta sig med den förträfflige konstnär, hvars framställning deraf Stockholms allmänhet nu beundrar. *Tichatscheck* parar här majestät med mildhet och låter hos den väldige agitatorn öfver allt det menskligt ädla framlysa i de skönaste nyanser. Ypperlig är framför allt hans deklamation, som så lyckligt bevarar partiet från enformighet och med lika sanning genomgår uttryckets hela skala, från det bjudande allvaret, den hänförande vältaligheten till känslans ljufvaste accenter. Härmed harmonierar ock hans uttrycksfulla och lefvande spel, och man fattar tribunens oemotståndliga välde öfver allas sinnen, i det man

sjelf gripes deraf. Momenter, sådana som allokutionen till folket i fjerde akten, hans förkrosselse, då han mötes af bannbullan, scenerna med Irene, monologen i sista akten skola ej förgätas af någon som öfvervarit dem. Naturen sjelf tycks ej hafva hjerta till att böja denna gestalt, att bryta klangen i denna herrliga stämma, som i mera än tre årtionden så ädelt tolkat det konstsköna.

Tannhäuser.

(Musiken delvis på Hr Richards konsert.)

Tannhäusers librett och musik hafva utgått rån samma hand; sujetten är hemtad från en Thüinger-folksaga. Tannhäuser är en ridderlig sångare ıos den gudlige landtgrefven Hermann af Thürin;en, samt hyser en besvarad kärlek till grefvens ıögstämda dotter Elisabeth. Helt oförmodadt förvinner han och afhörs ej på länge: Fru Venus gudinnan Holda) hade nemligen äfven fattat godıet för vår troubadour, och denne, ledsen vid de andtgrefliga konventiklarne, lät utan svårighet enəvera sig in uti Hörselberget (Venusberget) der fru 'enus höll sitt hof. En scen ur det fantastiska if han för i gudinnans armar, omfladdrad af sireıer och sylphider, utgör första aktens början; hans ıemlängtan och flykt ur berget dess slut. — I .ndra akten uppträder han vid den berömda täfingssången på Wartburg, som landtgrefven tillställt, ch hvars prisämne är en skildring af kärleken. ˀågra reminiscenser från saisonen i berget, som undlippa Tannhäuser, låta alltför hedniskt i prisdoıarnes orthodoxa öron samt leda till upptäckt af ıela äfventyret, hvarpå han skickas till Rom för .tt göra bot för sin tjenstgöring i bergskollegiet. tredje akten återkommer han från Rom, men

skröplig och slagen, ty den helige fadren har ej funnit skäligt att bestå honom någon absolution. I dessa brydsamma omständigheter kommer han ihåg det trefliga Hörselberget, undrande om fru Venus ännu minnes honom — och denna förträffliga fru är genast till hands och vinkar åt honom. Helt förnöjd ämnar han stiga in i berget, då en gudfruktig riddersman som åskådat spökeriet, i förskräckelsen utropar: »Elisabeth!» Tannhäuser, som i brådskan icke kommit att tänka på henne, tappar koncepterna vid denna interpellation. Men Elisabeth, som alltsedan Tannhäusers fiasco vid sångarfesten blifvit heligare än någonsin, råkar just i detsamma att dö; Tannhäuser tar sitt parti och gör desslikes, efter allt gått så illa, fru Venus retirerar in i berget, och något vidare passerar icke.

Musiken till Tannhäuser har varit föremål för lifliga diskussioner. Kompositören har ansett åtskilligt häfdvunnet i det dramatiska musikväsendet behöfva reformeras, och deruti hade han nog rätt; hans vänner hafva påstått att han lyckats tillvägabringa denna reform, och deruti hade de nog orätt.

Samtidens första kritiska pennor hafva längt för detta anvisat denna opera dess behöriga plats; och hvad ouverturen särskildt beträffar, kan man väl ej länge tveka om sakens rätta halt, då man finner harmonier, ofta så blottade på konseqvens och välljud, sammanlappade med dessa flinthårda melodier, och det öfriga af partituret fyldt med en figur, hvars enformiga ändlöshet marterar örat lika

nycket som det larm, hvartill instrumenternas klangmedel missbrukas. En fransk kritiker, som gjort sig besväret att räkna efter, har i Andantet påträffat nämde figur 24, och i Allegrots coda 118 gånger; således får man i hela ouverturen 142 gånger förnya samma intressanta fast envisa bekantskap; fortgår det på detta sätt, så komma vi snart kineserne på skam, hvilka hittills ansetts oöfverträffade uti konsten att i musiken förena buller med monotoni. Men precist sådant blir resultatet, då man ej blott vill uppnå, utan ock öfverträffa Weber, och eger ej mera af hans förmåga.

Uti den vidsträckta tonöken, som utgör större delen af sjelfva operan, framblicka såsom vänliga oaser några melodiska partier, som visa, att förf. skulle kunnat frambringa något bättre, om han varit mindre anfäktad af nyhetskrämeriets dämon. Bland dessa partier märkes i synnerhet Wolframs »Lied an den Abendstern», en ingifvelse, hvari en känsla af okonstlad värma uttalar sig i en verkligen skön melodi. Äfven den bekanta Wartburger-marschen med sina otaliga trompeter, samt pilgrimssången äro nummer som förtjena höras. Eljest laborerar operans större del med den enformighet, hvilken merendels åtföljer sådan musik som hvarken är reciterande eller eger regelmessigare form och följaktligen går miste om bådas intresse.

För öfrigt finner man uti libretton en oftast oundviklig orsak till musikens entonighet. Samtliga personerna (utom fru Venus och hjelten sjelf vid

vissa tillfällen) predika samma floskulöst-sentimentala pietism, som skall föreställa romantik, men för det musikaliska uttrycket är så mördande, och får man häruti antaga någon historisk sanning, så måste vårt slägte vid 13:de seklets början bestått af idel förälskade läsarepräster.

Wagners nyaste opera.

(1865).

Wagners nya produkt »Tristan och Isolde» har efter fleråriga strider omsider nyligen lyckats hamna på hoftheatern i München, der den i början af innevarande månad gifvits några gånger. Om de märkliga omständigheter, som föregått detta resultat och planen för operans uppförande i München, förtäljer Wagner sjelf följande i en skrifvelse af den 18 april. År 1859, nyss efter arbetets fulländande vann han utsigt för dess uppförande i Karlsruhe men detta berodde på möjligheten att erhålla tillstånd att få vara närvarande på orten, hvilket vägrades honom. (Wagner var nemligen då uteslutn från Tyska Förbundets område). Sedan detta misslyckats, begaf han sig med sitt partitur till Paris, dit han med bistånd af förmögna vänner ville sammankalla ett tyskt »mönster-operasällskap» för att få sitt verk uppfördt, men äfven detta misslyckades. I stället blef på hög befallning hans »Tannhäuser» inöfvad och gifven i Paris, men, som

bekant, med det afgjordaste nederlag. Nu vände han sig till Wien, der hofopera-theatern mottog hans partitur; men i anseende till Ander's sjuklighet måste företaget uppskjutas ett år. Under tiden hade hans landsflykt upphäfts, men då han försökte sin lycka i Dresden, fann han att man hvarken ville befatta sig med honom eller hans verk, och i Berlin, dit han nu begaf sig samt anmälde sig hos generalintendenten för de kongl. theatrarne, undanbad sig denne hans besök. Wagner rigtade nu ånyo sina förhoppningar till Wien, der man ock började inöfva operan; men efter någon tid förklarade sångarne att de hvarken vore i stånd till att sjunga eller i minnet fästa hans noter, hvilket han tycks vilja tillskrifva pressens inflytande. »Tristan och Isolde» lades åsido, och nu uppgaf han all förhoppning, då konungen af Bayern, som tycks hysa stor beundran för Wagner, erbjöd den omöjliga operan en tillflyktsort på sin hoftheater. W. yttrar härom i sin egendomligt svulstiga stil: »Den underbara skönheten af den väckande och befordrande kraft, som sedan ett år inträdt i min lefnad och med seende påträngande välde bemäktigat sig min allvarligaste diktan och traktan, kan jag endast uppenbara mina vänner genom bragden af dess verkande (durch die That ihres Waltens). En sådan bragd förkunnar jag eder i dag.» Vidare försäkrar han att föreställningarne af operan skola blifva »helt och hållet undantagsfulla och mönstergiltiga», och tillägger att allt blir så vårdadt »som om det icke

gälde en theaterföreställning, utan en monumental exposition».

Derefter öfvergår W. till de tre tillämnade föreställningarne af operan, hvari det bland annat heter: »Dessa representationer skola betraktas såsom konsthögtider, till hvilka jag från nära och fjerran får inbjuda vännerna till min konst; de förflyttas sålunda från karakteren af vanliga theateruppföringar och träda utom det vanliga förhållandet mellan theatern och vår tids publik». — — »Är problemet löst, så skall frågan utvidga sig, och då skall det ock visa sig på hvad sätt vi äfven skola bemöda oss att unna och bereda det egentliga folket andel uti det högsta och djupaste i konsten, ehuru vi för det närvarande ännu icke tro oss omedelbart böra fästa afseende vid den egentliga stående theaterpubliken i våra dagar.»

De med så riklig sjelfbelåtenhet förkunnade representationerna af »Tristan och Isolde» hafva efter flera ytterligare uppehåll nyss ändtligen försiggått. En korrespondent skrifver derom, att musiken utgör ett non plus ultra af hvad W. hittills mäktat uppnå i det groteskt-barocka; sedan man öfverstått första choquen af det bedöfvande larmet, retas man till löje, under det att de äkta framtidsadepterna uppstämma stormande bifallsyttringar. Operans föreställning upptog 5 timmar.

MEYERBEER.

Hugenotterna.

Valentine — M:ll Hebbe.

Hugenotternas repris har äfven nu väckt det lifliga intresse som sällan förfelas af denne märkvärdige tonsättare, så ofta förkättrad af underlägsna konstbröder. Dock hafva de icke förmått förneka hans djupa vetenskap, hvilkens medel måste lyda hans intentioner, ömsom förgyllande uppfinningens brister, ömsom ökande glansen af dess rikedom; och om man stundom kunnat förevita Meyerbeer alltför mycken förståndsverksamhet, så är detta en förebråelse som man åtminstone ej kan göra hans antagonister.

Meyerbeer var en alltför säker praktiker för att icke med lätthet finna sig i alla situationer som möjligen kunde låna sig till musikalisk behandling. Men ensam står han, då han målar stora lidelser, sådane som ej blott röra individen, men skaka nationer; ensam står han, då han låter oss kasta en blick i dessa afgrunder öfver hvilka naturen sjelf bredt en väl-

görande slöja, och der han sammanträffar med Hoffmann i dennes hemskaste nattstycken; ensam står han, då han anbringar dessa breda, saftiga, ofta groteska drag, hvarvid han ofta blott behöfver *ett* instrument, och då sjelfva tomheten blir ett betydelsefullt parti i taflan. Vore han tillika sublim, vore det honom gifvet att omgifva sina bilder med idealitetens förklaring, så skulle han i sådane momenter sammanträffa med Beethoven.

En sådan riktning skulle naturligtvis leda vår tonsättare till storartade historiska ämnen, sådane som den religiösa fanatismens konflikter under Katarina de Medici och under Vederdöparkungen; och onekligen äro Hugenotterna och Profeten verk, till hvilka Meyerbeers föregående arbeten, Robert inberäknad, endast äro att betrakta såsom förberedelser. Marcel och Fides äro typer, skapade utan förebild, individualiserade med den skarpaste bestämdhet; fjerde aktens sammansvärjningsscen i Hugenotterna och fjerde aktens finalscen i Profeten äro taflor, åt hvilka deras sanning, storhet och prakt skola bevara en hög rang uti den dramatiska musikens historia.

Man har stundom velat uti enskildheterna finna hufvud-intresset hos M:s musik, men saknat enhetens. Oss synes tvärtom, nemligen beträffande de båda sistnämda operorna: grundtanken är det, som skänker hufvudintresset, och skulle göra det ännu mera, om den ej så ofta bortskymdes just af de esthetiskt stundom mindre betydande enskildheterna.

I nämda arbeten har han lyckligen emanciperat sig från de dansmessiga melodierna, som han i Robert ännu trott sig behöfva; men deremot har han aldrig vågat bryta med koloraturarian, de cadencerade slutfallen i arier och duetter o. s. v., hvilka ifrån det allvarsamma historiska området försätta oss till den moderna italienska fioritur-operan, som här är fullkomligt främmande. Samma svaghet har förledt honom till detta sopranernas och tenorernas uppjagande till en onaturlig höjd, och med detsamma till den esthetiska verkningens uppoffrande för den sinliga effekten. Här var Webers stränga philippica på sin plats. I kommande tider skall detta förhållande visa sin menlighet, ty medan de dramatiska partierna bibehålla sig, skall koloraturen med tiden föråldras.

Operan, som nyligen gifvits ett par gånger, hvarvid fru Stenhammar med förtjent bifall uppträdt sasom Valentine, har nu åter förekommit med m:ll Hebbe för första gången i nämda parti.

M:ll Hebbes framställning är ej blott en skön idyll; hennes bild af Valentine utvecklar sig uti dramatisk stegring i raska, markerade drag. Anspråkslös och enkel uppträder den unga flickan i början (andra akten); endast den fasta hållningen, den lågande blicken röja den slumrande kraft, som skall förädlas af kärlekens ljufhet och härdas af dess smärta.

I tredje akten finna vi Valentine omhvärfd af stormar; känslan af det annalkande olycksödet har drifvit henne ut i natt och mörker, men ännu vack-

lar hon mellan den blyga qvinligheten och den energiska handling, som ögonblicket påkallar. Uti den rena låga som lifvar henne, finner hon en säker ledstjerna som ej låter henne irra, och nu uppstämmer hon denna rörande bön (larghettosatsen i duon, måhända det ädlaste som flutit ur Meyerbeers penna), som afhöljer det qvinliga hjertats heligaste inre, och derefter möter hon stormen med darrande, men oförvillade fjät och bjuder ödet en öppen panna. Förträffligt betonar m:ll H. dessa skiftningar i lika sann som skön blandning och vexling; skulle här vara något att önska, så vore det ännu ett visst drag af pietet i den anförda satsen: här bör endast rada klarhet och frid.

Fjerde akten visar oss Valentine fulländad, i harmoni med sig sjelf; hon darrar ej mer. Med lugn uppmärksamhet följer hon afgrundsintrigens trådar och beundrar med glad öfverraskning Nevers' ridderlighet, ehuru den icke kan rädda henne. Ännu hoppas hon dock kunna rädda Raoul, men hennes brinnande böner stranda mot hans trohet för sina bröder. Då bortkastar hon alla betänkligheter, och genom den beslöjande qvinliga blygheten frambryter nu för första gången hennes kärlek i sin fulla prakt och styrka. Men ödet drager med starkare arm Raoul till en annan väg. Valentines sista förtviflade strid framkallar hos konstnärinnan inspirerade momenter, som med elektrisk kraft verka på åhöraren; hennes »nej» äro af en hjertslitande klang. Den sista kraften är uttömd; anblicken af mord-

scenerna, i hvilkas midt Raoul går att störta sig, förkrossar henne, och hennes sinnen fördunklas och sluta sig med en skakande sanning, som visserligen icke förekommer vid vanliga theaterdåningar.

Valentine känner nu blott *ett* mål: hon följer Raoul, och obekymrad om det blodbad, som rasar omkring dem, ingår hon med honom en förening, beseglad af kyrkan och kort derefter af döden. Snart träffas hon af det dödande lodet och neddignar med en obeskriflig blick vid fadrens fötter.

Sådan är denna uppfattning, hvars hufvuddrag vi endast i korthet sökt antyda; enskildheterna beteckna sig, många genom storhet, alla genom sanning. Man kan för öfrigt säga att den plastiska harmonien i hennes rörelser är lika ren som uttrycket i hennes sång; och hennes framställning i dess helhet väcker på en gång sympathi genom sin natur och beundran genom sin konst.

Robert le Diable.

Alice. Isabella.
Fru Stenhammar. Fru Michaeli. – M:ll Hebbe.
(1865.)

Robert har nu åter intagit sin plats på operans repertoir och gifves med sin förra besättning; fru *Stenhammar* första gången som Alice. Denna

sångerska eger en betydande förmåga att genom enkla medel verka mycket; hon är stark i det blida, mäktig i det anspråkslösa och förfelar aldrig att anslå i något som låter sig bringa inom hennes sfer: blygsam kärlek, mildt vemod, stilla försakelse äro de känslor, för hvilka hennes toner ega ett lika ädelt som sympathiskt uttryck. Dessa strängar har hon äfven nu anslagit, och deras harmoni utgör grunddragen i den rena och vackra bild, som hon gifvit af Roberts goda genius.

Fru *Michaëli*, som alltid varit en med fullt skäl beundrad Isabella, har förvärfvat sig ett nytt berättigande till denna hyllning genom den ökade dramatiska styrka, den på en gång sanna och vackra skildring af effekten med dess stegringar, som den berömda arian i fjerde akten fordrar af den framställande artisten.

De präktiga koloraturarierna i andra akten tyckas vara serskildt skrifna för vår sångerska. Hela akten bestar egentligen af konsertmusik, men maestron har användt hela styrkan af sin breda, saftiga pensel på dessa ståtliga tonbilder, och endast en virtuos med ett storartadt beherrskande af konstens ressurser förmår tolka dem med denna kraft och fulländning.

Alice var för halftannat år sedan m:ll *Hebbes* debutrol, i hvilken hon mindre utmärkte sig genom hvad hon *var*, än genom hägringen af hvad hon skulle *blifva* i denna rol. Denna hägring har nu öfvergått till verklighet. M:ll H. har i sina samt-

liga roler alltmera uppfattat den stora dramatiska verkan, som ligger uti karakterens småningom skeende utveckling från omedvetenheten om sin egen betydelse, genom stridernas och pröfningarnes stadium, till harmoni med sig sjelf, till uppträdandet i sjelfmedvetandets fulla klarhet, i handlingens fulla kraft. Då först blir en rol dramatisk, eljest är den blott lyrisk.

Ur denna synpunkt har m:ll Hebbe uppfattat rolen. Den försagda och blyga pilgrimsflickan i första akten har öfvertagit en sändning som tycks öfvergå hennes krafter. I tredje akten börja dessa strider, dessa prof, i hvilka den *svaga* naturen går under, men den *starka* härdas och stålsättes. Hon består profvet; för den infernaliska makt som inbryter öfver henne, flyr hon till korset, men sedan till sig sjelf; hon kan ej öfvervinna ödet, men hon går det oförskräckt till mötes, hon kan ej störta dämonen, men hon bjuder honom spetsen. Denna vexande energi, denna alltmer klarnande aning om sin mission markerar m:ll H. förträffligt: fjeder i hvarje rörelse, lågande kraft i hvarje ton. — I femte akten ändtligen gäller det ljusets eller mörkrets öfvermakt; Alice vacklar ej mera; hon uppträder nu som Roberts skyddsengel, och sändande en brinnande bön till himlen, besegrar hon dämonen och slungar honom tillbaka till afgrunden. Här utvecklar artisten hela styrkan af sin hänförande eld, sin ädla plastik, och det sista momentet, då hon sjunker på knä och derefter sluter den

räddade i sin famn, återgifves med ett uttryck af sublim skönhet.

Afrikanskan.

Vasco de Gama, den berömde verldsomseglaren, har genom Scribes åtgärd blifvit en ej mindre berömd älskare, ty detta är den enda väsendtliga egenskap, hvari han uppträder i detta drama. Hans flamma kallar sig *donna Inez*, dotter af en portugisisk rådsherre, *don Diego,* som dock till hennes blifvande make, med förbigående af Vasco, utsett rådspresidenten *don Pedro.* Vascos önskan att för sina upptäcktsfärder erhålla ett fartyg hindras af den svartsjuke presidenten, som dessutom låter kasta sin rival uti inqvisitionsfängelset, till näpst ej mindre för det han vill upptäcka ett land, som den hel. skrift ej tyckes hafva sig bekant, än ock för det han apostroferat det stora rådet så väl som sjelfve storinqvisitorn. Inez räddar imellertid sin älskare från att stekas genom att räcka don Pedro sin hand.

Denne ger sig nu sjelf åstad på upptäcktsresor, åtföljd så väl af sin gemål som af tvenne hinduslafvar, *Selika* och *Nelusko,* dem Vasco öfverkommit någonstädes på sina irrfärder och förärat åt Inez. Selika har imellertid fastnat i älskog till

Vasco, med förbiseende af Nelusko, som gentemot henne befinner sig i samma predikament, och dessa förhållanden bilda nu hufvudmotiverna till hela handlingen. Nelusko utvisar för don Pedro förrädiskt en falsk kosa, förgäfves afstyrkt af Vasco, som åter befinner sig på en upptäcktsresa. Det dröjer icke länge förr än sällskapet öfverfalles af en typhon, som drifver fartyget på klipporna i samma ögonblick en hord vilda indianer äntrar det och förgör allt hvad lif och anda har, med undantag af Vasco och Inez, som tillfångatagas.

Vi återfinna i nästa akt Selika såsom drottning på en indisk ö och Nelusko som en stor man i staten. Hon förklarar nu med stor högtidlighet Vasco för sin gemål, för att rädda hans lif, och denne finner sin nya ställning ingenting mindre än obehaglig. Dock erinrar han sig olyckligtvis, att den fångna Inez under tiden blifvit enka, och synes ej obenägen att trösta henne i hennes betryck. Selika, efter en hård strid med sig sjelf, ger omsider de båda friheten och sig sjelf döden genom att inandas manzanillaträdets giftiga ångor. Nelusko, för hvilken allt gått förvändt, följer hennes exempel.

Handlingen är fattig på betydande karakterer; Selika och Nelusko äro de enda; Inez en vanlig operadocka, och Vasco ett exemplar af denna besynnerliga species, som Meyerbeer upptäckt och kallat hjeltetenorer samt hvilka ingenstädes utom på stora operans tiljor stå att påträffa. Men de

båda förstnämnda figurerna äro alldeles skapade för Meyerbeer, och i öfrigt innehåller handlingen ej få musikaliska momenter af både lyrisk och dramatisk verkan.

På oförklarliga omständigheter är ingen brist; deribland ock Asiatiskans egenskap af »Afrikanska».

Meningarna rörande musiken äro delade. Det vissa är att ingen utom Meyerbeer skulle förmått galvanisera denna obändiga koloss. Det erfordrades icke mindre än denna makt öfver tonkonstens hela arsenal, denna förmåga att se allting i stort och i synnerhet detta väldiga snille, hvilket, om än i sitt nedgående, dock ännu alltid slungade träffande blixtar.

Meyerbeer har i sina smärre lyriska sånger gifvit de finaste miniaturer, men använde sällan denna stil för scenen: här såg han, som sagdt, allt i stort och målade med den bredaste pensel. Hans sceniska skildringar likna präktiga dekorationsmålningar, på nära håll af ringa verkan, men på afstånd af desto större. Deraf dessa oerhörda dimensioner, dessa öfverväldigande kraftställen, stundom frambragta med anlitande af massornas makt, stundom med ringa medel. Den lätta poetiska beslöjningen afrycker han föremålen och griper dem med stark hand för att i sina väldiga klangformer återspegla dem med omedelbar naturtrohet, i skarpa drag, i den koncisaste form. Han är, med ett ord, musikens realist.

Detta uppfattningssätt är det som gifvit Meyerbeer makten i den moderna operaverlden.

En synnerlig styrka har han i karaktersstycken utaf ovanligare kolorit, både i finare och i synnerhet i mera grotesk stil. Andra akten innehåller många vackra och originella drag af hans finare pensel, t. ex. den indiska berceusen med sin egendomligt tropiska färg, äfvensom septetten och finalet. I fjerde akten förekommer mera den groteska stilen, såsom den originella braminmarschen med sina nakna harmonier, men desto kraftigare rythmer, och öfverbraminens högtidliga sång: en indisk messa, såsom man i Paris benämt denna scen. Märkliga äro här ock balletterna och ensemblerna, Vascos och Neluskos arier, m. m. hvari finnas många fina drag, hvilka likväl ofta mindre bemärkas. Det berömda preludiet i sista akten hör äfven hit; dock erfordras för dess rätta verkan det stora antal stränginstrumenter, hvarpå det beräknats.

En egen gåfva hade Meyerbeer ock i uppenbarelsen af dämonismen — naturens skuggsidor, afgrundens fantomer, i alla de dunkla färger, som en glödande fantasi förmår skapa. Äfven här är han realist. Beethoven var stor i sådane skildringar, men på ett mera idealt område, och man kunde säga att denne mästare afslöjade dämonismens *väsende,* Meyerbeer dess *kostym.* Äfven Afrikanskan uppvisar sådana ställen, hvaribland åtskilligt i Nelus-

kos parti och i synnerhet hans drastiska besvärjelsesång till stormarnes ande.

En likaledes sällspord styrka egde Meyerbeer slutligen i de stora ensemble- och finalpartierna, der han öfverväldigar röst- och instrumentmassorna med samma lätthet som de finaste miniaturer. Allt det bålstora fogar och ordnar sig under hans hand samt grupperar sig till de vackraste effekter. Sådane praktstycken äro i Afrikanskan t. ex. första aktens final: en ensemble af storartad anläggning, af det konstfullaste arbete, genomflätad af visserligen stundom fabelaktiga harmonier, och af den ståtligaste effekt. Äfven i fjerde akten förekomma sådane glanspunkter.

Dock finner man äfven komplicerade stycken af mera fint, men derför ej mindre effektfullt arbete, såsom qvinnornas utmärkt vackra morgonsång (tredje akten), hvarvid den infallande manschören är af så stor verkan.

Den präktiga instrumentationen utgör ett af operans förnämsta elementer och förtjenade ensamt för sig att höras och beundras. Såsom mönster vilja vi dock ej framställa den; den utgör en specialitet hos denne mästare och passar endast för så originella intentioner. Dess många egendomligheter vore omöjligt att här ens antyda; vi nämna bland mycket annat blott de dunkla klangeffekter, som frambringas af basklarinettens ihåliga ton; flöjt- och fagottqvartettens dramatiska verkningar m. m.

Musiken har dock äfven märkbara skuggsidor. Meyerbeers svaghet att ej våga bryta med koloratur-arian har äfven här föranledt flera främmande och odramatiska episoder, som förflytta oss till konsertsalonen. Selikas såväl som Inez' partier äro bekajade med sådant kram. Äfven åtskilliga bland de berömda ensemblerna äro endast hors d'oeuvres, uppstufvade med falsk pathos; hit hör t. o. m. den mycket beprisade stora duon i fjerde akten, ehuru ock vackra enskildheter deri förekomma. Sådana ställen bilda pauser i handlingens gång och förlängas ytterligare genom de oundvikliga inropnings- och betackningceremonierna. Man har i »Faust» sett Lucifer sjelf bocka för parketten, och äfven de döda draga ej i betänkande att för samma ändamål förfoga sig ur sina grafvar.

För öfrigt förekomma ej sällan mellanpartier utan egentligt innehåll, äfvensom andra ställen hafva ett nog fragmentariskt utseende. Sådant händer ofta, när dialogen ej reciteras, och detta förhållande återfinnes i alla Meyerbeers stora operor; har för öfrigt både af Halévy, Verdi och Wagner eftergjorts med föga lycka, såsom vanligen händer vid härmandet af en storhets svagheter.

Afrikanskan i sin helhet uppnår icke Robert i uppfinning, icke Hugenotterna i storhet; men den minskade kraften var dock ej bruten, elden ej slocknad, och efter Meyerbeer skulle svårligen någon våga försöket att blifva herre öfver ett sådant stoff.

Mången begåfvad förmåga uppstår väl ännu, men med Afrikanskan är den gamla lejonätten utdöd.

Den vackra och praktfulla uppsättningen har gjort epok i våra theaterannaler. Äfven utföres operan så väl som närvarande förhållanden medgifva.

Le Pardon de Ploërmel.

Skuggarian, sjungen af fru Michaeli.

Man anmärker med skäl, att mycket hos Meyerbeer är *sökt,* men glömmer merendels tillägga, att det gemenligen ock är *funnet;* och detta utgör skillnaden mellan Meyerbeer och hans kolleger, i synnerhet i Tyskland. Detta är ock händelsen med hans nyaste verk; man ser der den gamle maestron begifva sig åstad på våghalsiga upptäcktsfärder i tonverldens äfventyrligaste regioner, der man hittills trott musikens rike vara till ända; men han känner förträffligt vägar och stigar samt återkommer aldrig med tomma händer, äfvensom han förstår att använda det funna på ett sätt, som gör hans namn på theaterprogrammerna alldeles öfverflödigt. Äfven den rondo, hvarom nu är fråga, öfverflödar af djerfva äfventyr; den olyckliga vallflickans vansinne upplöser sig i de abnormaste koloraturer, icke de gamla rossiniska, icke heller de nyare verdiska;

allting har en ny, fantastisk snitt, och man måste ovilkorligen beundra det snille, som förstått att i denna af otaliga handtverkskomponister utnötta form med så mycken sanning skildra ett förvirradt sinnes excesser och dertill omgifva alltsammans med så älskvärdt behag. Men också är partiet vidunderligt svårt: allting är ställdt på sin yttersta spets, och man kan endast förklara vågstycket derigenom att det var beräknadt för Marie Cabel, som väl knappast har sin like i nyckfullt behag, i otyglad grace — om man så får säga.

Men äfven *vår* sångerska blef ingenting skyldig: hon träffade ypperligt tonen af käck abandon och slungade i rymden de utsöktaste fioriturer, dem man eljest endast med största varsamhet, liksom på en presenterbricka, plägar frambära. Hon sjöng, med ett ord så, att maestron sjelf säkert hade ropat brava, om han varit närvarande.

BOIELDIEU.

Hvita Frun.

Bland den franska operettlitteraturens produkter är det i synnerhet tre verk, hvilka hela den civiliserade verlden tillerkänt klassicitetens pris, emedan man hos dem finner det fulla oberoendet af tidens inflytelse förenadt med den populäraste anda samt den renaste artistiska stil. Man märker lätt att vi mena »Vattendragaren», »Joseph» och »Hvita Frun». Sistnämde verk i synnerhet förenar härmed ock den nationelt franska ton, som framför allt uti den komiska operetten uppenbarar sig i hela sitt egendomliga behag. Boieldieu, för att nu stanna vid de infödda fransmännen, står bland dessa icke högst i melodisk uppfinning; han kan i detta hänseende måhända ej fullt mäta sig med alla sina samtida och med sin närmaste efterföljare, Auber, men han delar med Méhul förtjensten af arbetets soliditet och öfverträffar alla sina medtäflare uti finhet och älskvärdhet. Det är i synnerhet Boieldieu, som förädlat den franska musikens elegans till poetisk grazie, som gifvit den

pikanta konversationstonen denna oöfverträffliga finhet i uttrycket, detta behag i vändningarna, men ock genom den formella arkitekturen förstått att åt sin lekande skapelse förläna den klassiska hållning, som man beundrar hos tyska operans största mästare. Det är denna lyckade förening af franskt innehåll med tysk formkonst, som gör *La dame blanche* om ock ej till den rikaste, dock till den mest rena och fulländade typ af den franska operetten.

Detta Boieldieus mästerskap utvecklar sig skönast i de större ensemblerna och uppnår sin höjdpunkt uti andra aktens final (auktionsscenen), en framställning, som skulle varit värdig Mozarts penna. Äfven introduktionen är ett ypperligt mästerstycke, hvari den berömda soldat-arian — ett echo från det första kejsardömets lysande dagar — utgör kärnan; likaså ensemblen i sista akten, der tonsättaren med stor dramatisk effekt och den vackraste betydelse anbragt den skottska romansen »Robin Adair». Här som öfverallt har ock poeten förträffligt arbetat tonsättaren i händerna.

I romansen hafva de franska komponisterna alltid haft en synnerlig styrka, och äfven balladen om hvita frun samt Georges' romans äro allmänt kända och sjungna; mest originel och naiv är dock den visa hvarmed »*la pauvre dame Marguerite*» vid sin spinnrock återkallar minnet af förgångna tiders glans och fröjd.

Anmärkningsvärd är Boieldieus återhållsamhet i afseende på rythmens, harmoniens och instrumentationens pikantare ingredienser, som karakterisera den nyare franska skolan (ehuru han en gång haft det infallet att använda $^5/_4$ takten); han har heldre afstått från mången slående effekt, än någonstädes velat störa det ljufva trolleri, hvari han alltjemt förstår att hålla sinnet fånget.

Det förträffliga stycket har utöfvat ett synnerligen lifvande inflytande på hela den utförande personalen, hvilket äfven meddelat sig åt publiken, som å sin sida befunnit sig i den bästa stämning.

Den nye Egendomsherren.

Namnet *Boieldieu* är oupplösligen förenadt med föreställningen om esprit och grace, om lätt sentiment och fin humor. Boieldieu nedstiger ej, såsom de tyska mästarne, i själens djup för att hemta passionernas starkaste uttryck; hans fantasi spelar blott i den sinliga verlden, men förstår att der uppfånga föremålens finaste, flygtigaste doft och återgifva det i oförminskad ljufhet. Deraf denna älskvärda, distinguerade ton, detta oförvissneliga behag, denna renhet och elegans i formerna, hvaruti B. visserligen icke öfverträffats, knappats uppnåtts, om än en och annan af hans landsmän måhända står högre

i pikant och mångskiftande uppfinning. Boieldieus *Dame blanche* och *Jean de Paris* hafva genom dessa egenskaper gjort epok och anses med rätta för klassiska verk; men äfven flera af hans smärre operetter ega samma företräden, fast i miniatyr, och *Le Calif de Bagdad*, *Le petit chaperon rouge*, *Ma tante Aurore* m. fl. höras ännu med oförminskadt nöje och skola alltid gälla såsom mönster inom det område, der smakens och elegansens genier föra spiran.

Till sistnämda kategori hör äfven *Le nouveau Seigneur*, ett litet mästerverk i sin väg, hvilket ingen med sinne för det fina och älskvärda inom det musikaliska dramat skall höra utan lifligt interesse. Denna operett härrör från år 1813 och tillhör således B:s äldre arbeten; den är grundad på en enkel men underhållande intrig, och ehuru vissa deri förekommande typer numera egentligen icke existera, är det dock ej utan interesse att försätta sig tillbaka i en försvunnen tid och dess egenheter. Musiken bär öfverallt prägeln af Boieldieus snille, om ock ej i samma grad som vissa andra af hans verk; bland de 10 sångnumren nämnas såsom synnerligen utmärkta: terzetten med sin lifliga konversationston, duon (mellan Babet och Frontin) med sin lätta courtoisie, men i synnerhet den berömda romansduetten mellan samma personer. Det hela roar på samma gång det bildar smaken.

MEHUL.

Joseph.

En af den musikaliska dramatikens högsta uppgifter är onekligen framställandet af sådana historiska momenter, som innebära uttrycket af en nations andliga riktning under ett visst tidehvarf. Historien berättar facta och sammanställer dem till de stora verldsdramerna, som aldrig hinna till femte akten; poesien koncentrerar dem till afslutna helheter och omgifver dem med idealiseringens förklaring; men folkens *själslif,* hvilket såväl som individens innebär de innersta motiverna till de yttre företeelserna, de mäktiga, men osynliga rörelser, som med elektrisk kraft utveckla sig ur folkandan och skapa stora handlingar — detta eger sitt starkaste uttryck i tonen, känslornas organ. Uti tonerna är det, som passionerna, fanatismen, hämdbegäret, äfvensom de högstämdare patriotiska eller religiösa känslorna framträda i hela sin omedelbara naturkraft, men ock bära de bestämdt utpräglade drag af nationens och tidehvarfvets anda, som ut-

göra den högre karakteristiken samt gifva taflan en historisk bakgrund. Endast få mästare hafva förmått framställa detta, emedan det förutsätter den divinatoriska förmågan, snillets märkvärdigaste egenskap.

Uti Hugenotterna har en tonsättare med starka färger målat den förvildade andens rörelser i en dunkel tid; mot den protestantiska fanatismen, representerad af Marcel, framställes den katholska uti fjerde aktens final, och båda elementernas konflikt skildras med gräslig sanning uti sista aktens scener.

Ännu större är uppgiften att ur den gråa urverlden frammana tidsandan och i toner gifva en sann och lefvande åskådning af lynnet och karakteren hos slägten, öfver hvars aska årtusenden äro hvälfda. Endast tvenne verk hafva löst ett sådant problem: *Trollflöjten* och *Joseph.*

Huru Mozart skildrat det mystiska Fornegypten, har länge varit kändt. Méhuls bild af det patriarkaliska Judeen har först i senare tider erhållit en plats på svenska scenen.

Méhuls verk karakteriserar sig genom en egendomlig simplicitet, som är utan motstycke och i de mest rörande drag målar den naiva enfalden och fromheten i verldens äldsta tider; att den aldrig tröttar, bevisar att sanningen träffats. Denna grundkarakter modifierar sig på det skönaste uti de särskilda personerna: patriarken *Jakob,* den storartade Jehovah-kultens representant; *Benjamin,* som framställer det ännu i naturtillståndet lefvande herde-

folket — sjelf ett barn. Uti romansen utvecklar han sitt väsendes behag i all dess himmelska renhet: det är oskuldens religion, sådan den, åtminstone i toner, måhända aldrig förut förkunnats. Mellan båda står en gestalt, som hos sig förenar patriarkens vishet med barnets mildhet, och sålunda utgör en förmedlande länk mellan båda: det är *Joseph*, äfven i detta hänseende styckets hufvudperson. Hans melodier i allmänhet bära denna karakter, och hans romans tillhör det ädlaste tonkonsten har att uppvisa. Alla tre elementerna sammansmälta i harmonisk enhet uti terzetten i andra akten. En herrlig ram kring det hela bildas af Israeliternas morgonhymn, hvilken utgör det renaste uttryck af den religiösa känslan hos ett folk, som sjelft först ser sin morgon randas.

Taflans skuggparti utgöres af de tre brottsliga bröderna, bland hvilka Simeon bjertast framträder. Simeons parti och särskildt den stora arian med chör andas ett äkta tragiskt pathos. — Bland de få svagare momenterna räkna vi ouverturen, som icke synes oss innebära någon dramatisk teckning.

NICOLO.

Joconde.

Den första fjerdedelen af innevarande århundrade var den franska operettens gyllene tid. Dess mästare förstodo att uppfånga allt det lätta, smakfulla, eleganta, som leker på det franska nationallynnets yta, men de hade ock från dess djup hemtat denna fina känsla, denna ädla ridderliga ton, som var en efterklang från provençalernas tider. Det hela antog en lätt dramatisk form af fulländad skönhet, och sålunda uppstodo på Théâtre Feydeau dessa små eleganta operor, hvilkas mästare tycktes vara outtömliga uti uppfinnandet af smekande melodier.

En af de mest begåfvade och fruktbara af dessa mästare var *Nicolo Isouard;* hans förnämsta verk *Cendrillon* och *Joconde.* Hos båda återfinnas ofvan antydda egenskaper i den klaraste utprägling, den renaste form. Hvarje musiknummer är en skönhet, blott olika nyanserad, hvarje fras ett fint drag, fullt af esprit; allt tungt, allt dunkelt är bannlyst

från denna glada verld, der endast gracer och amoriner föra spiran.

De mest framstående punkterna äro: duetterna, boleron och Jocondes cavatina i första, qvartetten och trion i andra samt romansen i sista akten.

Joconde, daterande sig från år 1814, upptogs ånyo för några år tillbaka på Opéra comique, der den under hela saisonen gafs med ofantlig sensation.

Pjesen (af Etienne) är ett intrigstycke ur den äldre skolan, lika qvickt och underhållande, men mera naturligt än många af de ur den nyare. Robert, en provençalisk furste, och hans gunstling, Joconde, förspörja hos sig ett visst misstroende mot sina trolofvade och företaga sig att sätta dem på ett prof, som dock genomskådas af de båda damerna, hvilka låtsa gå i fällan utan betänklighet. De förtviflade älskarne retirera ut på landsbygden, der de, för att hämnas på det trolösa könet, utlägga sina snaror för en rosenjungfru (rosière), som dock förut instruerats af de båda damerna, hvilka i zigenardrägt följt sina ostadiga älskare i spåren. Under sådana omständigheter komma båda herrarne snart till korta och måste med ruelse göra afbön.

Framställarne göra sig i det hela förtjenta af bifall och loford; man ger operan med uppmärksamhet och pietet. Dock finner man ännu ej öfver allt denna lätta ton, hvars allvar aldrig aflägger löjet och hvars luftiga lek blott i flygten vidrör

den solida verkligheten. Fru Strandberg är en fin och intagande Mathilde, och m:ll Harlings Edile i flera afseenden berömvärd. M:ll Lundqvists rosenjungfru är i allo lyckad; hennes friska och pikanta framställning kommer den franska tonen ganska nära. — Joconde är det egentligen som representerar det helas anda. Kompositören sjelf tyckes ock hafva fäst mycken vigt vid denna personlighet, i det han i partituret uttryckligen lagt alla theaterdirektörer på hjertat att, ehuru Joconde »creerats» af m:r Martin (som var en korpulent herre), endast åt personer, som qvalificera sig till älskare, anförtro densamma. Också är hr Arlbergs sång lika uttrycksfull och behaglig som hans spel ledigt; någon gång märkes dock i båda fallen något mindre humor och godlynthet än som här vore att önska. Förträffligt sjunger han romansen i sista akten.

De löjliga mötena.

Nicolo Isouard är en af de första stjernorna från den äldre franska operettens lysande epok. Hans melodi eger denna naturliga skönhet och friskhet jemte den ursprunglighet, som för nämda tid äro betecknande egenskaper, och antog med lika lätthet den pikant-komiska som den elegiskt-rörande nyansen. Hans *Cendrillon*, *Joconde*, *Jeannot et Colin*, *Les rendez-vous bourgeois* (De löjliga mö-

tena) äro glänsande bevis på denna rika dramatiska mångsidighet, och deras af det lifligaste bifall åtföljda repriser på Opéra-comique i våra dagar bevittna detta oberoende af den vexlande tidssmaken, som utgör klassicitetens egentliga kännetecken.

De löjliga mötena är en farce af samma art som »Nürnbergerdockan», men med bättre individualiserade personer, äfvensom handlingen är mera enkel och naturlig, utan att derför vara mindre underhållande. Man finner på fruntimmerssidan en ung dam med högpathetiska sentimenter; hennes motsats, en landtlig enfald, samt mellan båda soubretten, en listig kammarsnärta. Deras motsvarigheter utgöras af en heroisk och en enfaldig älskare samt en förslagen kammartjenare; de egentliga buffomasquerna äro en gammal kälkborgare och hans dräng, båda poltroner par excellence. Denna lifliga variation hos figurerna ger den glada handlingen mycken fart och raskhet, samt uppbäres förträffligt af den friska, naiva och i äkta fransk ton hållna musiken. Häruti märker man isynnerhet trion, qvintetten (en utmärkt vacker komposition), Lottas qvicka »rondo alla Frullàna», Lovisas romans med sin oöfverträffliga niaiserie-ton, duetten med sin likaledes makalösa karakter af kokett enfald, samt den eleganta och vackra trio-chansonen, som utgör det egentliga finalet, ehuru det hela, såsom vanligt, slutar med en vaudeville.

D'ALAYRAC.

En egendom till salu.

Det gifves tonsättare, äfven högt ansedda, i hvars musik man temligen tydligt kan spåra den speciella orsaken till det fördelaktiga intryck den framkallar. Hos den ene är det den pikanta rythmen, hos en annan den raffinerade harmonien, den klangfulla instrumentationen. Uti d'Alayracs musik forskar man lika fruktlöst efter källan till det välbehag den väcker, som han sjelf skulle kunnat redogöra derför; samma osynliga hand, som skänkte blomman dess doft, var det ock som nedlade det rika behaget i den provençaliske sångarens toner; det är lika oberoende af smakvexlingen som nämda naturföreteelse, oförgängligt såsom skönhetens ande, hvaraf det utgör ett värdigt uttryck.

Uti intentionernas djup, arbetets grundlighet har d'Alayrac visserligen öfverträffats, äfven bland sina landsmän, men sällan uti melodiens naturliga friskhet och skönhet, stilens renhet och klarhet. Öfver hufvud hade melodien — ej den gjorda, men

den af inneboende kraft drifna — sin glansperiod i d'Alayracs tid. Rousseau förklarade fransmännen utgöra en »*peuple chansonnier*», men ej en »*peuple musical*»; hade han lefvat ett par eller tre decennier längre, skulle han hos sin nation funnit dessa egenskaper förenade.

Utom de större operorna *Le château de Montenéro*, *Leheman*, *Raoul de Créqui* (Folke Birgerson) m. fl., har d'Alayrac på en otroligt kort tid skriffvit en mängd täcka operetter, hvilka ännu utveckla samma friska behag, som för ett halft sekel sedan gladde våra fäder. Bland dessa verk har äfven »*En egendom till salu*» (La maison à vendre) alltid varit lika omtyckt för sin glada och underhållande handling, som för sina fina och smakfulla melodier. Minst betydande är början och slutet. Med ouverturerna gjorde sig de franska komponisterne i allmänhet sällan mycket omak: några täcka melodier, mera behändigt än stadigt sammanlänkade genom orchestertuttis af temligen vanlig faktur — detta är allt, hvarmed man velat gifva örat en angenäm underhållning, utan att taga i anspråk en spändare uppmärksamhet, den man ock sällan förmår skänka en operaouverture, emedan publiken just i detta ögonblick är sysselsatt med att konstituera sig. Finalet utgöres jemväl efter sedvanan endast af en liten vaudeville, hvari pjesens personer önska sig sjelfva lycka till sakens utgång och åskådarne en rolig natt.

Men mellan denna ej särdeles solida infattning finner man dessa små, men äkta perlor, hvarpå den förflutna tiden var så rik och den närvarande är så fattig. Märkvärdigt är, att ej någon fras i denna musik är föråldrad; dess ålder igenkännes endast på uppfinningens friskhet och den turkiska musikens frånvaro. Bland de båda arierna är Sophies rondo utmärkt genom den mest älskliga grace, hvilken också icke går förlorad i fru Strandbergs föredrag; den qvicka duon mellan de båda äfventyrarne tolkas med den lifligaste uppfattning af hrr Arnoldsson och Arlberg. Den erotiska duon mellan Sophie och Waldemar är synnerligen karakteriserande för den äldre franska skolan; kärleken ingår ej här såsom en stark och djup lidelse, men sprider blott ett doft af smältande ljufhet öfver den glada musiken. Denna delikata komposition har ock ett ganska ömtåligt tempo; den lätta rythmen förleder så gerna till ett presto, hvari de fina dragen försvinna, behagen bortfladdra och taga effekten med sig. Tyvärr var detta nu händelsen, ehuru operans öfriga tempi träffades lyckligt. — Äfven qvartetten är en ganska interessant och dramatisk komposition; glanspunkten torde dock vara terzetten, ett konversationsstycke, hållet i den mest eleganta och qvicka ton, och tillika skrifvet med en formbeherrskning, som endast tillhör mästaren.

DELLA MARIA.

Den unga Arrestanten.

Kongl. scenen har i år med betydlig framgång odlat den stora operan, hvaremot operetten, med ett par undantag, varit orepresenterad. Och likväl funnos tider, då de store melodisterne från Opéra-comique voro hemmastadde på våra tiljor, då den fina tonen, det qvicka skämtet, det förtrollande behaget i deras produkter af våra sångare lika lyckligt uppfattades, som de högt uppburos af publiken. Men sedan kom en tid, då en viss prosa i framställningen ej ville passa tillsammans med poesien i librett och partitur, hvilket medförde dessas förvisning från scenen. Traditionen hade gått förlorad.

På sista året har den i betydlig mån återväckts, och med hrr Arnoldson, Dahlgren, Arlberg, Uddman, Broman och fru Strandberg tycks för operetten stunda en ny framtid, som kan skapa en rik källa till ädelt och bildande nöje. Méhuls mästerverk »Målaren och Modellerna» har redan

länge gifvits med mycken framgång, och senast har man återupptagit Della Marias täcka operett »*Den unga Arrestanten.*»

Detta stycke (*La ressemblance ou le prisonnier*) skrefs år 1798 på endast åtta dagar och grundlade tonsättarens rykte i Paris såsom uppfinningsrik och smakfull melodiker, om än icke af första ordningen. Måhända hade han uppnått denna, om icke döden redan två år sednare skördat honom i blomman af hans ålder. Musiken i denna operett tränger icke djupt till själen, men saknar dock aldrig denna fina sentiment, detta lätta behag, som de sista franska mästarne af denna skola tyckas vilja medföra i grafven. Libretten är treflig och underhållande utan att i högre grad fängsla intresset, och det hela qvarlemnar ett angenämt intryck.

Detta förutsätter en framställning så liflig och underhållande, som den åstadkommes af hrr Arnoldson, Arlberg och Uddman. Hr Arnoldsons vackra röst och nätta koloratur togo sig i hufvudrolen synnerligen väl ut.

AUBER.

Den Stumma från Portici.

(1857.)

Denna märkvärdiga opera var det, som för första gången i toner framställde den revolutionära lidelsen och i välljud upplöste den lössläppta storm, hvilken med hela makten af en rasande naturkraft krossade de svaga stängsel, som menniskohanden mödosamt uppstält. Den mörka religionsfanatismen skildrades af *Meyerbeer;* den lågande frihetsdriften hos ett förtryckt naturfolk erhöll af *Auber* tonens uttryck, och man upplefde den sällsamma företeelsen, att musik fruktades och förföljdes såsom ett politiskt incendiärt element. Svårligen hade tonsättaren kunnat finna lyckligare organer för sina intentioner än Neapels strandboar, med sitt vilda, poetiska naturlif, med sin Vesuv, sinnebilden af deras lynne, svårligen en bättre representant för sin idé än Masaniello, den kraftfulle fiskarhöfdingen. Jemte det revolutionära elementet eger denna musik sålunda ännu ett, nemligen söderns folklif; båda genomtränga och lyfta hvarandra samt äro skildrade med den lefvande omedelbarhet i uttrycket, som

utmärker den franska konstens produkter i allmänhet och i »den Stumma» framträder med en styrka, som i denna väg ej blifvit uppnådd. Detta gäller egentligen om andra och tredje akterna samt en del af fjerde, der den dramatiskt-melodiska uppfinningen liknar en glödande sydfrukt, svällande af saft och fullhet. Det förmildrande elementet framställes i Fenella, en ensam blomma, som afbladas af den vilda stormen. Skalden har uti henne skapat en ypperlig musikalisk sujet, men tonsättaren egde ingen makt öfver henne. För framställandet af ideala gestalter, af tragisk storhet saknade Auber färger, och Fenellas musik vore, om ej prinsessan funnes, med undantag af ett par momenter det svagaste i operan. Prinsessan har han nemligen gifvit ännu mindre lyftning, men deremot användt henne såsom representant för den rossiniska koloraturarian: ett öde, som merendels drabbar operans prinsessor. I ballettmusiken har Auber, som bekant, en sällspord styrka, och äfven »den Stumma» innehåller lysande prof deraf.

Det är märkvärdigt att den raffinerade elegansens, den lätta graziens mästare måste uppträda såsom musikaliskt organ för sin tids stormiga stämningar; men han gjorde det också blott en gång, för att sedermera återvända till den komiska operettens qvicka och harmlösa skämt.

Den pietet som på senare tider visats mot äldre operor af värde, har till en del äfven egnats den Stumma. Tiderna förändras! den gamla revolutions-

operan, hvars incendiära makt en gång väckte en så kännbar panic hos krönta krukor, att uppförandet strängeligen förbjöds, tänder i sinnena numera endast beundrans och löjets fredliga känslor. Man tycks ha märkt att ljusets och frihetens genier icke älska våldet, emedan de uti det lågande *ordet* ega ett långt fruktansvärdare vapen mot mörkrets och despotismens apostlar. Alltså är ock den Stumma numera öfverallt omhuldad såsom ett oskadligt och nöjsamt ting, och äfven hos oss har hon i vissa hänseenden utstyrts på ett värdigare sätt. Flera dekorationer äro nya och effektrikare, åtskilliga sceniska anordnanden, hvaribland ett par mindre lyckliga, hafva vidtagits, m. m.

I spel och scenisk anordning förekomma ett par oegentligheter hvilka störa illusionen. Sålunda borde striden mellan fiskare och soldater hållas mera åt fonden och på ett lämpligt afstånd från Leonora, i stället för att nu rabulisterna nästan bokstafligen operera i prinsessans rygg, och det erfordras det förenade tålamodsmåttet hos två så saktmodiga damer som Leonora och hennes framställarinna, för att icke taga humör öfver så ringa grannlagenhet.

Fysiken lär oss att man icke kan komma lös med mindre än att man förut sitter fast; men icke dessmindre händer det att denna vigtiga sanning förbises, och den olyckliga Fenella kan i fjerde akten endast med stor svårighet lösslita sig från prinsessan, icke derför att hon fasthålles så hårdt, utan derför att hon icke fasthålles alls.

Kronjuvelerna.

År 1841 var det, som den nära 60-årige Auber gaf verlden ett lysande bevis att sångens ande icke åldras. Dess uppenbarelser blefvo eljest allt sällsyntare, dess gunstlingar allt färre, och på andra sidan Rhen började man redan frukta att melodien för alltid försvunnit ur verlden; men midt under den allmänna fattigdomen ägde Fra Diavolos tondiktare sin rika melodiskatt oförminskad, ehuru frikostigt han redan i tre årtionden deraf skänkt åt verlden, och *Kronjuvelerna* blefvo en ny glänsande prydnad i den grånade sångarfurstens diadem.

Drottning *Maria Francisca* af Portugal har, för att fylla vacancerna i sin toma skattkammare, genom den listige zigenaren *Rebolledo* låtit afyttra alla krondiamanterna, och deras plats intagas af eftergjorda. För att med egna ögon kontrollera zigenarsamfundets arbete vistas hon tid efter annan bland dem i Estremaduras berg, ehuru hennes värdighet naturligtvis ej är känd af bandet; Rebolledo håller henne för drottningens hoffröken, och för sällskapets öfrige ledamöter är hon hans brorsdotter Catarina. Vid ett tillfälle då Catarina vistas hos zigenarne, händer det att en ung portugisisk ädling, *Don Enriquez Sandoval,* på en resa i trakten faller i falskmyntarnes händer, men räddas af Catarina. Sällskapet är emellertid sjelft nära att falla i händerna på en expedition som efterspanar det, men varnas af Catarina. De listiga skälmarne veta ock råd,

och inom ett ögonblick ser man en procession af andäktiga anachoreter, bärande ett helgonskrin som innesluter deras hemliga skatter, högtidligt vandra hän öfver bergen. Soldaterna knäböja andäktigt för spetsbofvarne och låta dem draga i frid.

I andra akten uppträder Catarina såsom grefvinnan Villaflor jemte sin intendent Rebolledo, i ett större sällskap på ministerns slott, till stor förskräckelse för Sandoval, som i egenskap af ministerns blifvande måg äfven är närvarande. Man finner då ock att han fattat en besvarad böjelse för den sköna förmenta röfvarprinsessan. Hans trolofvade, ministerns dotter (donna Diana), återger honom desto heldre hans frihet, som hon sjelf har en annan flamma, ehuru ogillad af hennes fader. Sandoval bryter nu med henne vid sjelfva förlofningen, hvaremot donna Diana bereder den efterspanade Catarina tillfälle att undkomma i ministerns egen vagn.

I tredje akten inträffar Maria Franciscas kröning, och efter många komiska förvecklingar väljer hon till sin gemål Sandoval, som ej litet öfverraskas af att i den fantastiska zigenartärnan återfinna Portugals drottning. Till råga på all sällhet glädjer hon sin utkorade med den högtidliga försäkran att juvelerna, som blixtra i hennes diadem, äro det *enda* falska hos henne.

Librettons rikedom på pikanta och underhållande motiver återfinnes äfven i musiken, hvari det finaste skämt, de qvickaste vändningar korsa hvarandra under formen af lätta och eleganta melodier med

den lifligaste rythm. Auber vidhåller äfven här troget de bepröfvade kuplett- rondo- och dansformerna, hvari de nättformade motiverna — musikaliska bon-mots — röra sig så behändigt, aflösas af olikartade mellanpartier och alltid äro välkomna då de komma fladdrande tillbaka. För dansen hyser Auber, som bekant, i synnerhet stor bevågenhet: dansmusik skall absolut vara med, och när han ej kan anbringa någon ballet i operan, så ger han privatim sina melodier en bal, på hvilken de svänga sig på bästa vis, obekymrade om att momentet i handlingen ofta på intet vis dermed är förenbart. Sålunda förkunnar i »Kronjuvelerna» en regerande portugisisk drottning från år 1777, på en galoppmelodi sitt hof och rikets dignitärer sin förestående förmälning, och samma galopp befinnes äfven duglig till kröningsmarsch. Vore momentet, jemte sin högtidlighet, ej äfven anlagdt på det rörande (för hvilket Auber eljest eger ett ganska skärt uttryck), så kunde man taga detta parti för en satir på regerande damer, hvilket ock ingalunda är otroligt.

I allmänhet är tredje akten, med undantag för den vackra qvintetten och möjligen äfven för trion, operans svagaste del. Men Auber visste väl att konsten är lång och lifvet kort; och då han ej kan förlänga det senare, har han någon gång i brådskan förkortat den förra.

De båda första akterna utgöra deremot ett oafbrutet praktfyrverkeri af den finaste franska esprit. Äfven den lättare känslan finner här ett ädelt uttryck,

hvari dock alltid en skalkaktig ironi fåfängt söker dölja sig.

Svarta Dominon.

Svarta Dominon, som efter 20-årig hvila åter upptagits, härrör från år 1837, således från den spirituelle tonsättarens bästa period, sedan han efter många fall, många misslyckade försök uppnått sin kulminationspunkt och trädt i spetsen för den moderna franska operetten. Libretton är ett fint kompliceradt intrigstycke, likasom de flesta Scribeska pjeserna, och intresserar, oaktadt vissa osannolikheter, genom sin listiga och sinrika väfnad, sin qvicka dialog. Som intrigen vid första åskådandet icke är alldeles lätt att uppfatta, helst då man ej undgår att distraheras af musiken, göra vi en närmare öfversigt af stycket.

Don Horace de Massarena, en ung spansk ädling, har dödligen förälskat sig i en okänd skönhet *Donna Adela*, som han sett på en hofmasquerad — nemligen i ett ögonblick då hon råkade tappa masquen. Efter ett års förlopp återfinner han henne — likaledes på en hofmasquerad och såsom förut i svart domino — och begär bistånd af sin vän, *Don Juliano d'Apuntador*, hvilken lofvar detta desto heldre, som den okända skönas följeslagarinna, *Donna*

Brigitta, funnit nåd för hans kännareblick. De båda fruntimren få ej dröja öfver midnattstimmen: Juliano ställer oförmärkt uret i salonen på denna ännu aflägsna timme, och detta föranleder hennes skyndsamma aflägsnande, emedan hon förespeglats att hennes väninna redan lemnat balen. Härigenom får Horace tillfälle att förklara sig för Adela, som dock snart upptäcker sveket och i vredesmod begifver sig ensam och till fots åstad på hemvägen.

I andra akten finna vi att Adela tagit sig vatten öfver hufvudet med sin nattliga vandring: än har hon besvärats af patruller, än af andra missöden, och nu klappar hon i sin nöd på första port. Denna råkar vara don Julianos, hvilkens gamla hushållerska, *Petronella*, villigt emottager den svarta dominon och förvandlar henne till sin systerdotter från Aragonien, som hon väntade endera dagen. Sålunda utstyrd till aragonesisk bondflicka, måste donna Adela servera vid en orgie, som Juliano med ett gladt rouésällskap firar samma natt. Omsider flyr hon — likaledes ensam — i nattens mörker. — I tredje akten återfinna vi Adela i ett nunnekloster såsom dess blifvande abbedissa (hon är nemligen af ganska förnäm börd) och Brigitta såsom klosterpensionär, likaledes af familj samt förlofvad med Horace. Imellertid finnes i klostret äfven en annan aspirant till abbediss-värdigheten, syster *Ursula*, som arbetar på gendrifvandet af Adelas investitur, hvarvid hon stödjer sig på den omständigheten, att den sistnämndas ofantliga förmögenhet skulle, i händelse

hon toge doket, tillfalla en kättare, en engelsman, lord *Elfort*. Drottningen af Spanien, som förnummit detta vigtiga skäl, är nog orthodox att förbjuda Adelas iklädnad, och denna, i glädjen öfver sin återvunna frihet, förklarar genast Horace för sitt hjertas utvalde, som ock i sin ordning ej är sen att mottaga sin oförmodade lycka.

En fransk kritiker har yttrat om musiken: »ju mera man hör detta verk, desto oftare vill man höra det. Jag känner ingen musik, mera frisk, mera underhållande, melodisk, qvick, kokett, med ett ord, mera fransysk, än denna». Utan tvifvel har han rätt. Denna musik är mindre pikant än Fra Diavolos och Kronjuvelernas, men också finare än den förra, och har det företrädet framför den senare, att i sista akten dess intresse och värde ej sjunker. De i operan förekommande klosterförhållandena har tonsättaren begagnat till persifflager, hvilkas qvickhet knappt kan öfverträffas, t. ex. Gil Perez' (klosterförvaltarens) visa, som i få men snillrika drag skildrar den skenheliga sybariten såsom representant för munkväsendet; hans gravitetiska *Deo gratias* persifflerar oöfverträffligt det andliga högmodet. Äfven klosterdamerna få i rikt mått sin andel, och ypperlig är nunnechören i sista akten, som parodierar de munviga stiftsdamernas sladder, äfvensom Brigittas skildring af klosterlifvet är ett mästerstycke af musikalisk satir. En lika vacker som effektfull motsats härtill bildar Adelas bön med chör i sista akten, som genom

sin sannt religiösa anda lyckas gifva det intriganta upptåget en förädlande poetisk lyftning. Också var det en lika fin som vacker idé att slutligen anbringa detta moment såsom det egentliga och sanna hufvuddraget hos denna proteusartade gestalt, öfver hvars rätta karakter man förut sväfvat i tvifvel. För öfrigt är Adelas parti behandladt med stor förkärlek: hennes aragonaise är originel och karakteristisk, arian i sista akten pikant och lysande, och serskildt bör nämnas den lika humoristiska som natursanna sångdialogen mellan Adela (som aragonesiska) och Don Juliano i 2:dra aktens Morceau d'ensemble; det lilla oboe-pastoralet med sin nationella folkton fulländar den naiva och lifliga taflan. Svagare äro deremot kupletterna i första akten. Åtskilliga ensembler vore ock att nämna, såsom terzetten i början, grundad på en bolero af äkta kastiliansk gravitet och ej utan en fläkt af den romantiska anda, som så ofta lefver i de spanska nationalmelodierna. Instrumentationen är så fin och smakfull, att örat med serskildt välbehag dröjer dervid. Slutligen finner man ock i denna musik långt färre loci communes än i flera andra auberska produkter, och »Svarta Dominon» skall utan tvifvel fortlefva i alla tider såsom en bland de förnämsta representanterna för den franska operetten.

»Svarta Dominon» fordrar goda sångare och ännu mera goda skådespelare. Lyckligtvis gifves den numera på ett i båda hänseendena ganska för-

delaktigt sätt, emedan nästan alla rolerna fått passande besättning och det hela går med fart och lif. Adela har uti m:ll Gelhaar funnit en representant, som med samma takt och grace uppbär de mångskiftande uppenbarelserna af rolen, och gifver en lika liflig bild af den eleganta verldsdamen som af den enfaldiga bondflickan och den allvarsamma klosterjungfrun. Hennes vackra och dramatiska föredrag af aragonaisen och de båda arierna i sista akten hafva i synnerhet förvärfvat henne välförtjent bifall.

Muraren.

Denna komiska treaktsoperett, som nu ånyo upptagits på svenska sångscenen, är diktad af Scribe och Delavigne, samt gick i scen uti Paris d. 3 maj 1825, under oerhördt bifall. En tid af nära 40 år har icke kunnat beröfva denna musik något af dess friskhet.

Fabeln till »Muraren» är sinrik och underhållande. En ung fransk markis (i Ludvig d. 15:s tid, såsom det vill synas) älskar en grekinna (*Irma*) i turkiska ambassadörens harem uti Paris, och finner genkärlek hvaremot hon visar den gamle turken en obeveklig köld. Denne är ytterst svartsjuk på henne, och tusen Argus-ögon bevaka hvarje

af hennes steg. Detta förekommer i andra akten. I den första framställes ännu ett älskande par, men af annan natur och alldeles motsatta förhållanden: det är *Roger* (Muraren) och hans trolofvade *Henriette*. Detta par finner inga hinder för sin lycka och ämnar just fira sitt bröllopp. Men i samma ögonblick kastar ödet sina motgångar (fast mindre allvarsamma) i deras väg: det unga paret slungas långt från sitt mål i samma ögonblick, då det trodde sig hafva uppnått det; samma hinder, som aflägsna det första paret från dess lycka, skilja ock det andra. Men sedan hufvudpersonerna förts till sina missödens yttersta gräns, blifva de ock ömsesidiga orsaker till hvarandras räddning och till förvecklingarnas lyckliga lösning.

Libretten anses med rätta för en bland de bästa kompositioner i sin väg, ehuru upplösningen försiggår med fast otrolig hastighet, och man må säga att hr Uddman, som fått sig detta bestyr ombetrodt, gör underverk af prompt expedition. Tyvärr uteslutas hos oss många qvicka ställen i dialogen.

En lyckligare text hade Auber just i detta tidigare stadium af sin bana väl aldrig kunnat välja, och troligtvis skulle Fra Diavolo på denna tid icke så hafva lyckats honom. Detta lekande snille hade ännu ej nått den punkt, der skämtets yraste andar, omgifna af otaligt täcka melodier, vinkade honom; ännu egde hans lynne ej denna stundom

sjelfsvåldiga humor, hans hand ej denna djerfhet. Men likväl har denna musik måhända mera behag än verken från hans kulminationsperiod, vi mena naivetetens, den första friskhetens hänförande trollkraft, som af intet kan ersättas. Hans melodier äro här mindre rythmiskt raffinerade, men mera hjertliga, mindre uddiga, men mera ädla, och ega likväl samma nationella färg, som utmärker »Kronjuvelernas» och »Fra Diavolos» toner, samma äkta fransyska lätthet, hvarmed de ilat genom verlden.

Måhända har aldrig någon så som Auber varit herre öfver hvad vi vilja kalla *motivet:* ej den utförligare melodien, utan den melodiska miniatyrbilden, som koncentreras till dess minsta omfång. Den förekommer såväl för rösten som för orchestern; det senare helst vid förherrskande deklamation i sången. Dessa motiver aflösa hvarandra oupphörligt och deras former variera i det oändliga. Men författarens konst består i deras regelbundna sammanlänkning, smaken i valet af deras sammanbindningsmedel och hans förmåga att häraf dana hvarje nummer till ett välproportioneradt helt, som aldrig är för långt, aldrig för kort.

Auber har i synnerhet uti »Muraren» ådagalagt sin äkta franska nationalitet, i det han på det lyckligaste träffar folktonen i all dess naivetet, dess hjertlighet, dess humor. Det helas devis är den glada och trohjertade arbetarsången, som tillika utgör ett så vackert dramatiskt motiv; men äfven

sjelfva handtverksarbetet har han klädt uti intagande melodier, med hammarslagens obligat-accompagnement; ett motstycke till detta originella folkstycke är de båda munviga damernas trätoduett, hvars qvickhet så väl förtjenar sitt verldsrykte; det unga parets ömma duett samt den öfvergifna makans snyfteqväde gifva de finare nyanserna, och de glada folkchörerna bilda en passande infattning af det hela. Mindre tyckas deremot de förnämare elementerna och haremsscenerna hafva intresserat tonsättaren, hvars genialitet ej igenkännes uti Leons och Irmas arier.

Brama och Bajaderen.

År 1832 öfvergaf Auber åter en gång sin egentliga sfer — Opéra-comique — för att för stora operan skrifva ett genomkomponeradt verk, af den art, som italienarne kalla semi-seria, sammansatt af tragiska, komiska och sentimentala elementer. Detta har afseende på operans esthetiska art; eljest, är »*le Dieu et la Bayadère*» en s. k. ballett-opera emedan dansen deri är öfvervägande, ej såsom blott accessoir, men som ett dramatiskt verksamt element.

Pjesen är grundad på en fornindisk myth om guden Bramas (eller rätteligen Wischnus) förvand-

lingar och vandring på jorden; det är med vissa förändringar samma äfventyr som Goethe bearbetat i sin berömda ballad »*der Gott und die Bayadere*», hvari han åter såsom en tredje variant substituerar guden Schiwa (Mahedewa). Guden har af ödet dömts att i ringa skepelse vandra på jorden, till dess en qvinna af oegennyttig kärlek uppoffrar sig för honom. En sådan finner han slutligen uti bajaderen Zoloë i Kaschmir, som icke blott föredrager honom framför den otymplige öfverdomaren Olifur, utan ock med fara för sitt eget lif döljer honom i sin hydda för den svartsjuke despotens efterspaningar. Hennes egen svartsjuka blir imellertid hårdt frestad af den anonyme guden, som vill pröfva hennes ståndaktighet; och denna befinnes ock så fast, att hon, heldre än att förråda sin enligt hennes förmenande vankelmodige älskare, sjelf bestiger bålet. Men i detta ögonblick står guden i sitt hela majestät vid hennes sida; staden, pagoderna försvinna, och de båda sväfva upp till Bramas i fjerran skymtande paradis.

Auber var den förste, som i moderna former klädde den franska folkvisan. Den fina, glänsande frasen gaf han den elegantaste tournure, och i sin snabba förbifart qvarlemnar den ett doft, än af en flyktig sentiment, än af skälmskt koketteri. Dessa lätta melodier, dessa pikanta rythmer med sin knappa snitt para sig förträffligt med dansens rörelser, utan att man derför (såsom ofta händer) kan säga att Auber blott skrifvit dansmusik. Det

ligger i sådane motivers väsende, och man skulle på detta sätt lika väl kunnat utnöta många af Beethovens rondomelodier. Auber eger ett omätligt förråd af dylika melodiska miniatyrer; men när de någon gång icke vilja infinna sig, drager han ej i betänkande att förgylla det tomma skalet, hvilket uti vissa af hans operor ej sällan inträffar.

Äfven i denna opera är musiken mera glänsande än ny, och kan icke mäta sig med »Muraren», »Fra Diavolo» eller »Kronjuvelerna.» Men det lätta och behagliga sätt, hvarpå musiken illustrerar handlingen utan att betunga eller fördröja den, flera utmärkta partier, och den öfverallt fina och lifliga instrumentationen hafva hållit den uppe och såväl inom som utom Frankrike beredt den en afgjord framgång. Bland de bästa numren må nämnas introduktionen i första akten, marschen, terzetten i första finalet; gudens aria, den utmärkt vackra duon (»vid Ganges sköna stränder»), Ninkas aria, m. m. Det hela underhåller angenämt utan att hänföra.

På de framställande beror här ganska mycket, och man kan med skäl loforda dem. Zoloë är en stum rol; hon uttrycker sig endast genom pantomim och har i miss *Agnes Healey* funnit en ganska lycklig tolkarinna, som med lika mycken passion som behag framställer de vexlande nyanserna i ett orientaliskt lynne. Med en verkligen hänförande sanning gaf hon den stora scenen i andra akten,

då hon förtäres af svartsjuka och hennes dans öfvergår till uttrycket af ett slags bacchantisk förtviflan.

Fra Diavolo.

Aubers äldre period, hvari han visar sig mera ädel, men ock mindre vågsam, mindre skarp i sin karakteristik, representeras i synnerhet genom »Muraren»; äfven i sitt senare stadium är han, ehuru redan i besittning af sin fulla kraft, mera fin än djerf, mera elegant än humoristisk och karakteristiserar sig här förnämligast uti »Kronjuvelerna». I mellanperioden åter uppträder den egentlige Auber: djerf, drastisk, uddig, om ock relativt mindre ädel. Detta är Fra Diavolo-perioden.

Auber är glädjens profet i den musikaliska verlden, spridandet af lefnadslust hans mission, och lika som dessa små varelser, som naturen beordrat att i embryontillståndet döda blodtörstiga monstrer, så genomsöka hans toner hvarje förborgad vrå af menniskosinnet och förstöra alla frön till griller, misslynthet och bitterhet, som dagens prosa der hade utsått. En sådan musik är sålunda för ingen del att betrakta som ett betydelselöst tidsfördrif, såsom man stundom hör yttras.

Men det är ej blott den glada egenskapen hos denna musik, som gjort den till gunstling hos alla

nationer och samhällsklasser, det är ock den Auberska melodiens egenskap af *folksång*, hvilken öfver allt lyser igenom den förfinade artistiska förklädnaden. Folkvisans naiva ton, nationella färg, med ett ord, naturljudet återfinner man ständigt i Aubers musik. Dessa små rondoer, chansons, kupletter, som egentligen utgöra grunden derför, tillhöra till sitt väsende ej så egentligen vår tid; liksom Dalayracs och Méhuls skapelser räkna de sina anor långt tillbaka. Men det egna hos den franska musiken ligger deri, att dess ton ej stannat vid något visst tidehvarf; den ansluter sig alltid till tidsandans vexlande lynnen och återspeglar på det trognaste dess mångfaldiga nyanser, utan att förlora något af sin ursprungliga naivetet. Deraf kommer dess stora popularitet, deraf dess frihet från föråldring; den är okonstlad nog för naturbarnet, artistisk nog för kännaren.

Hvarföre ega vi ej i Sverige någon nationell tondramatik? emedan naturtonen hos oss ej följt konsten, ej tiden; emedan folkvisan och konstsången för århundraden sedan skilt sig från hvarandra. Nordens sångmö sitter ännu ute bland bergen och drömmer om Hagbarth och Signe, om ung Axel och skön Valborg; för vår tids menniskor har hon ingen blick, för deras fröjder och smärtor ingen ton.

Den nationella tonen i Fra Diavolo, de talrika uddarne i dialogen såväl som i musiken försvåra betydligen uppfattningen och återgifvandet genom andra än franska artister. En lyckad fram-

ställning deraf på en icke-fransk scen är derför dess mera hedrande, och det bör erkännas att Fra Diavolo numera hos oss gifves med stor förtjenst, och äfven på större tyska theatrar får man se långt ofullkomligare framställningar deraf. Hr *Arnoldsons* uppfattning är liflig och rask, och serskildt hans sång mycket vårdad och artistisk; dock vill hr A:s älskvärda bonhommi icke alltid tillåta tigernaturen att genomlysa och binamnet Diavolo är då oförtjent.

Den Fra Diavolo som uppträder i Aubers opera, har för öfrigt föga eller intet utom namnet gemensamt med den verkliga äfventyraren. Denne, född 1760, hette egentligen *Michele Pezza* och var i början klosterbroder under namnet Fra Angelo, men nödgades snart för sin lastbara vandel fly till ett röfvarband i Terra di lavoro, hvars anförare han blef. För sina missgerningar dömdes han in contumaciam till döden, men då han vid franska invasionen 1799 förklarade sig för konungen, benådades han af kardinal Ruffo och utnämdes af honom till öfverste, hvarefter han organiserade sitt band till en militärcorps och tog verksam del i fälttåget. Då fransmännen 1806 åter inryckte i Neapel, tillfogade han dem stor skada och insurgerade Kalabrien under Sidney Smiths ledning. Sedan han vid San Severino genom förräderi blifvit fången, blef han, oaktadt engelsmännen yrkade aktning för hans militäriska rang, i November 1806 hängd i Neapel. Hans äfventyrliga bragder hafva

framkallat många sägner och visor, som ännu fortlefva bland Italiens folk.

Marco Spada.

Uti en aflägsen trakt af romerska campagnan bebor en gammal baron *Torrida* med sin intagande dotter *Angela* ett präktigt, fast något ödsligt slott. Båda söka på olika sätt lifva ensligheten, den sistnämda genom en roman med en ung grefve *Federici* (brorson till guvernören i Rom), som stundom i hemlighet vandrar med sin mandolin ut i ödemarken för att bringa sin sköna en serenad, utan att låta sig störas af traktens osäkerhet genom den beryktade Marco Spadas band, en röfvarchef som aldrig någon lyckats få se och än mindre fånga.

Sådan är sakernas ställning, då en gång den romerske guvernören jemte sin systerdotter, marchesan *Sampietri* — en lika kokett som nervös dam — samt hennes kusin och cicisbeo, den ännu nervsvagare dragonkaptenen grefve *Pepinelli*, under en resa öfverraskas af natten och söka en tillflykt i baronens slott. I början ser der något mystiskt ut, men snart finner man sig och bildar förtrolig bekantskap med baronen och hans dotter, dem vi i andra akten återfinna i Rom på en präktig fest

hos guvernören. Här inträffa dock åtskilliga dissonanser, såsom Angelas upptäckt, att hennes älskare redan är förlofvad med marchesan, och den ännu betänkligare, att hennes far emot all förmodan är den fruktade banditfursten sjelf. Men detta faktum hålles tyst, naturligtvis, fast ej utan stora svårigheter, och dessa göra denna akt mycket underhållande.

I tredje akten förflyttas vi till en vild trakt i Albaneserbergen, der röfvarbandet in pleno håller session under *Marco Spadas* (alias baron Torridas) eget presidium. Angela, som dyrkar sin far, har följt honom ut i ödemarken; klädd som campagnarde fraterniserar hon (om man så får säga) med röfvardamerna och debuterar i sin nya sfer med en banditvisa, hvars desperata koloratur förtjusar hela sällskapet — ett utbrott af förtviflan hvartill hon har dubbelt skäl.

Men Spada har på ett förnuftigt sätt användt sin tid på balen hos guvernören och förstått att locka så väl kaptenen (en fredsmilitär par excellence) som sjelfva marchesan ut i Campagnan, der han fångar och medelst en likaledes fången klosterbroder låter tvångviga dem, för att till sin dotters bästa kunna använda den från marchesan sålunda frigjorde Federici. Återstår nu att äfven öfverkomma denne, hvilket till en början gör sig lätt, emedan han jemte guvernören begifvit sig åstad för att öfverraska bandet, hvarpå de fått spaning. Men emot all beräkning medföra de ock en afdelning

dragoner, hvilka snart öfverväldiga banditerna; under striden faller Spada sjelf. Allting blir nu klart; endast Federicis åsyftade förmälning med banditfurstens dotter möter betänkligheter, hvilka dock häfvas genom den döende Spadas högtidliga förklaring, att Angela ej är dotter af honom, utan af en viss hertig, som mördats af röfrarne, men hvars späda barn blifvit skonadt. Sanningen häraf bedyrar han vid den Gud, inför hvars thron han snart skall aflägga räkenskap för sina handlingar.

»Men det är ju inte sannt?» anmärker sakta en af banditerna.

»Tyst!» svarar den döende.

Sålunda kommer allt i sin ordning: banditchefen dör, guvernören står häpen, Angela får sin älskare, och marchesan måste behålla den våldtagne dragonen.

Onekligen finnes i detta äfventyr mycket, som tillgår fast otroligt — men Scribes vägar äro underbara.

Fransmännen äro för öfrigt ett ekonomiskt slägte, som ej låter något förkomma, och man finner lätt, att Marco Spadas librett egentligen är en ragout på hvad som blifvit öfver vid Kronjuvelernas och Fra Diavolos förfärdigande. Spännande och roande momenter äro dock ingalunda sällsynta, och utan tvifvel skall det öfverblifna vid Marco Spadas tillverkning komma att bilda uppslaget till mer än en qvick opera-comique, om det ej redan skett, hvilket icke är otroligt.

Appreturen är mästerlig: den mystiska expositionen (första akten) spännande, imbroglion (andra akten) full af fint intrigspel, tredje aktens upplösning pikant och effektfull.

En vigtig sak, som den praktiske Scribe ej gerna lemnade ur sigte, är ock, att pjesen innehåller *roler*, nemligen tacksamma.

Marco Spada komponerades i Aubers senare och mattare period. Musiken röjer ock stundom en märkbar ebb i hans eljest så rikt försedda skattkammare; de pikanta melodierna, de glittrande instrumentalmotiverna vilja ej mera så ofta infinna sig. Första akten lofvar imellertid allt godt; de första kuplettstyckena erinra om Aubers förra esprit, qvartetten och Torridas aria äfvenså, och i allmänhet är första akten ganska underhållande. Men andra aktens ensembler äro mer än lofligt magra och arierna föga bättre. Torridas aria kan dock göra ett undantag och likaså »kärleksförklaringen på 4 språk», helst den ryska och engelska sången; men idén till detta polyglottnummer är lånad från »Kalifen», der den dock är vida mera spirituelt behandlad: Boieldieu var då ock en uppgående sol, Auber en nedgående. *Interdum dormitat bonus Homerus*, och i sanning ser det ut, som vore denna akt tillkommen i ett tillstånd af själsslummer, hvari blott den vana handen arbetade. Men i tredje akten har den gamle mästaren vaknat, nystärkt och lifvad; här möter oss åter det lekande snillet från Svarta dominons och Fra Diavolos lysande dagar.

Tredje akten är en premie åt dem, som genomgått den andra. Här höra vi chörer med dessa uddiga rythmer, Angelas pikanta visa och hennes vackra canzonetta, men framför allt marchesans aria, blixtrande af den uppsluppnaste humor. Auber, en erfaren praktikus, stälde det magra i midten och aktade sig väl för att sluta i elakt lynne.

Operan går berömvärdt. Hr *Willman* är en förträfflig Marco Spada, hans sång dramatisk och full af effekt. Äfven spelet visar en betydande förmåga att objektivera; vi framlyfta här bland annat bigtscenen med Angela i första akten, af båda utförd lika fint som naturligt. Äfven i de följande akterna förekomma många framstående och lyckade momenter.

M:ll *Harlings* spel (som Angela är berömvärdt; med lika mycken takt som rutin framställer hon en bild af ädel qvinlighet. Äfven i sången har m:ll H. flera vackra momenter och i synnerhet taga koloraturnumren sig vackert ut.

Fru *Strandberg* pryder alltid sin plats och hennes marchesa är en högst spirituel framställning. Öfver allt framlyfter hon partiets pointer, och i sin scen med de skamlösa banditerne — ett af Aubers qvickaste stycken — är hon i sång och spel oöfverträfflig. Denna aria har dessutom en stor dygd: dess inrättning gör nemligen applåden omöjlig. Så borde det alltid vara; man kan ej hedra en artist högre än genom uppmärksam tystnad.

HALEVY.

Judinnan.

I.

(Tichatscheck — Eleazar.)

År 1414 — och ej 1814, såsom det heter på somliga afficher — år 1414 således hade ännu ingen Fredrik proklamerat, att hvar och en borde få bli salig på »sin egen façon», och lika litet hade filosofien upplyst, att naturen vid passionernas väckande ej plägar ställa sig kyrkdogmerna till efterrättelse. Detta fick den judiske guldsmeden Eleazar i Kostnitz och äfven hans dotter Rachel erfara på sin bekostnad: den lilla anakronism, som de i detta hänseende råkade begå, beriktigade nemligen den heliga kyrkan genom att steka den ene och koka den andra. Kyrkan straffade nu såsom alltid med *varm* kärlek.

Saken var den, att en österrikisk prins af blodet, Leopold, förvandlat sig till den israelitiske målaren Samuel, för att innästla sig hos Eleazar och i synnerhet hos hans dotter, hvilket också lyckas honom öfver höfvan. Hans förmälning med prinsessan Eudora utgör i hans tanke ej

något hinder härför; men detta kontramotiv medför en svårlöst dissonans.

På konciliet i Kostnitz sammanträffa både verdsliga och kyrkliga furstar från alla håll; här skall ock det furstliga paret högtidligen fira sitt återseende, och prinsessan beställer hos Eleazar ett dyrbart smycke åt sin älskade gemål. Eleazar, som upptäckt, att Samuel icke tillhör gamla testamentet, kufvar denna gång sitt hat mot de kristna för att se sin dotter lycklig; men den lycklige fästmannen, som nu fastnar för två konkurrerande damer, finner i hast intet annat svar än ett kort nej och en hurtig flykt. Juden och hans dotter brinna af hämdbegär.

I midten af det kejserliga hofvet, inför kejsar Sigismund och alla det heliga romerska rikets dignitärer, försiggår nu högtidligheten; bland det åskådande folket befinner sig ock Eleazar med sin dotter. Men i det ögonblick, då Eudora med det dyrbara smycket pryder sin gemål, igenkänner Rachel i denne sin otrogne älskare, störtar fram, sliter af honom kedjan och förklarar honom för »hvars mans niding», emedan han älskat en Israels dotter. Saken är klar och kan ej förnekas. Den ömsinta Eudora beveker dock framdeles den ursinniga judinnan till att rädda Leopold genom att förklara hela historien för en dikt, hvilket dock ej båtar de judiska personerna.

En episod inträffar här. Från kardinal Brogni, kyrkomötets ordförande, bortröfvades för många

år sedan hans späda dotter; han vet, att Eleazar känner hennes vistelseort, hvilken denne dock ihärdigt förtiger för att hämnas på sin förföljare. — Omsider är allt redo; juden och hans dotter föras till den heta döden; i det ögonblick, då Rachel störtas i den sjudande kitteln, ropar Eleazar till kardinalen, som för sista gången frågar honom efter sin dotter: »der ser du henne!»

En sådan handling, en sådan historisk sedemålning förutsätter hos tonsättaren en motsvarande förmåga att se allting i stort, att med bred och saftig pensel framställa dragen af ett mörkt, aflägset tidehvarf och i pregnanta tonbilder åter frammana de dunkla dämoner, som en gång beherrskade detsamma. Detta har, åtminstone på de senare tre årtiondena, endast varit *en* gifvet, och Halévy har gått i hans fotspår. Af Meyerbeer har han lånat den storartade anläggningen, de komplicerade formerna, de väldiga dimensionerna, men ett motsvarande *innehåll* har han ej förmått skapa. Hans uppfattning var ej nog rik, hans fantasi ej nog fruktbar för att beherrska och genomtränga det kolossala stoffet, och framför allt egde han ej skaldens intuition för att framkalla dessa djupa skuggor, dessa skarpa dagrar, dessa tidsstormar med sina förkrossande konflikter. Det mesta är *handens* verk och deraf de många längderna, deraf bristen på tändande melodiblixtar. Men det var dock *mästarens* hand, den erfarna, säkra konstnärshanden, hvars utmärkta arbete öfverallt fordrar

aktning och erkännande: ståtliga chörer, präktiga ensembler, glänsande effekter för solostämmorna och i synnerhet intressanta deklamatoriska partier märkas ständigt och skulle verka dubbelt, om ej den musikaliska anläggningen så ofta öfverflyglade den dramatiska. Första aktens långsträckta exposition är mest tröttande; sista akten är bäst, emedan musiken här är nätt och jemnt afpassad efter handlingens gång; denna akt är ock den kortaste.

Serskildt framstående partier äro: israeliternas passah, sorgmarschen, dödshymnen, Eleazars aria, åtskilliga ensembler m. m.

Operans stora framgång i Frankrike och Tyskland har för öfrigt till stor del varit en följd af hufvudrolernas ovanliga tacksamhet, och då dessa äro i rätta händer, kan hon aldrig falla. Hos oss hafva ock deras samtliga innehafvare onekligen inlagt förtjenst; men på sin plats är (utom Brognis representanter) endast *Tichatscheck.*

Tichatscheck gifver en i hel så väl som partiel uppfattning fulländad bild af en israelit i äldre tider och under dåvarande tryckande förhållanden. Alla de vexlande lidelser, som oupphörligen bestorma hans själ, striden mellan kärlek och hat, natur och fördom, trälsinne och öfvermod måla sig på det lifligaste i hans spel och sång. Betecknande drag äro denna på en gång kommuna och rörande ton, denna oupphörliga oro (som några förebrå honom såsom ett fel) och denna tigerar-

tade rörlighet och spänstighet, som fulländа karaktersteckniugen. Man har svårt att i denna helhet framlyfta enskilda momenter; såsom glanspunkter skulle man dock kunna nämna finaltrion i andra, arian och duon i fjerde samt slutscenerna i femte akten.

Tichatschecks framställning af Eleazar anses med skäl vara oöfverträffad, måhända ej uppnådd.

Judinnan.

II.

Halévys bekanta opera, som förra sommaren gjorde sitt inträde på härvarande scen, har nu återtagits med mestadels samma personal; endast Tichatscheck och M:ll Gelhaar felas; den förre har efterträdts af hr Arnoldsson, den senare af M:ll Harling.

Det finnes operor som ej kunna bära sig då de gå väl; gå de medelmåttigt, så är allt förloradt; gå de illa, så kan man snarare uthärda, ty då får man en parodi med ofrivillig komik. De måste gifvas *förträffligt*, och hufvudpartierna *mästerligt*, eljest fordras det heroism för att hålla ut, ehuru den menskliga resignationen aldrig visar sig starkare än när det gäller att utstå ledsamma nöjen.

Till denna kategori hör framför allt den genomkomponerade femaktsoperan (då musiken ej är skapad af ett öfverlägset snille), och deribland »Judinnan», hvars vackra partier äro för tunnsådda för att uppväga de oerhörda längderna. Halévy gick i Meyerbeers fotspår, men blef snart efter sin förebild. Den himmelska elden var honom oupphinnelig; han kunde rikligen åstadkomma dundret, men ej den tändande blixten. Dermed vilja vi dock ej säga, att han alldeles saknade *le feu sacré*, men han egde ej nog brännstoff för att underhålla den i behöflig styrka och storhet; för en talopera med färre musiknummer hade det utan tvifvel varit tillräckligt. Men det var med Halévy som med Marschner: båda lefde öfver sina tillgångar.

Man har för ej länge sedan varit i stånd att gifva denna opera på ett verkligen utmärkt sätt; det skedde då dock blott till en del. Äfven nu är framställningen ej fullkomlig, emedan i sig sjelfva betydande förmågor ej alltid kommit på sin rätta plats.

Eleazars rol är en specialitet; den utgör sin egen genre. Vi voro förra sommaren nog lyckliga att finna den framstäld på ett sätt, som med skäl anses oöfverträffadt, måhända ej uppnådt.

Såsom Tichatschecks efterföljare hade hr *Arnoldson* en svår position, men också fördelen af den bästa tradition. Han har ock studerat den med bästa framgång: ej slafviskt kopierat, men med säker urskilning och artistisk blick uppfattat de natursanna dragen.

GOUNOD.

Läkaren mot sin vilja.

Molières qvicka komedi »*Le medecin malgré lui*» finna vi här förvandlad till operett, likväl med den pietet mot klassiska originaler, hvarom man på senaste tiden börjat beflita sig: den talade dialogen är sålunda, med högst få undantag, icke förändrad, och den sjungna endast obetydligt. Äfven personalen är följaktligen densamma; endast har en chör af landtfolk blifvit inskjuten för mera effekts skull, synnerligast i finalerna.

Sujetten torde vara temligen allmänt känd; eljest förhåller sig dermed så, att *Sganarelle*, den humoristiske vedhuggaren, blifvit på sin hustrus anstiftan i första akten pryglad till läkare, eller rättare till charlatan, anträder i andra akten med stor framgång sin praxis samt inflätas i en kärleksintrig, och demasqueras samt inträder i sina förra förhållanden uti den tredje, då äfven kärlekstrasslet i sammanhang dermed redes till allmän belåtenhet.

Gounod, som i sin Faust med mycken talent sökt rikta den franska musiken med tyska elementer, utan att dock förmått åstadkomma en verklig

sammansmältning häraf — Gounod har sedan dess återvändt till sin egentliga sfer, den äkta oblandade franska operetten, och med sitt val af det Molièreska stycket förnämligast i litterärt hänseende gjort ett mycket lyckligt kast. Rent musikaliskt betraktade, äro dock flera af de till musiknummer apterade momenterna ej rätt tacksamma för denna operation, emedan de icke från början beräknats derpå: men en fransk komponist förstår att draga nytta af allt och finna användbart gods, der en annan skulle uppgifvit allt hopp, samt vet för öfrigt att drapera de kalare partierna med en smak, som döljer alla brister. Man skall finna flera franska operetter med ett rikare melodiskt innehåll, men sällan någon hvars musik, i enlighet med pjesens kostym, förmår flytta åhöraren ett par århundraden tillbaka i tiden, utan att ett ögonblick förlora ur sigte den elegans, de effekter som vår tid fordrar. Gounod har befriat en förgången tids tonpoesi från seklernas mögel och till nytt lif återväckt klangen i det för längesedan förstummade strängaspelet; han har genom denna lyckliga sammansmältning af förgångenhet och nutid gifvit sitt verk en enhet som han ej ernått i sin eljest med rätta så berömde Faust.

Serskildt märkliga partier äro Sganarelles originella bacchanal — ett verkligt litet mästerstycke — Leanders ypperliga romanser, terzetten, sextetten, andra aktens final, m. m. Chörerna äro egentligen blott öfverflödiga fyllnadsnummer; de äro ock få.

För öfrigt innebär stycket elementer, som torde förefalla mången något fremmande. I vår tid uppträder charlatanen ej mera i talar och persisk mössa, emedan skylten (om än icke saken) råkat i misskredit, och det hos våra förfäder så högt anskrifna prygelsystemet har förlorat mycket af sin fordna popularitet. Men dylika stötestenar skola ej i längden hindra det goda i en konstprodukt att göra sig gällande, blott det får *tid* dertill.

Faust.

Faust, den bekanta tyska sagans hjelte, har, som man vet, ofta varit föremål för dramatisk bearbetning, än i form af tragedi-komedi för folket, än som effekt- och spektakelsstycke, till dess Goethe valde honom till representant för den poetiskt-filosofiska verldsåskådning, som han ur den gamla folksagans grund utvecklade på ett så storartadt sätt. Goethes dikt betingar äfven tonkonstens biträde vid många tillfällen. Till Beethovens sista planer hörde ock kompositionen af dessa musikaliska momenter, hvartill han ämnade uppbjuda sin högsta förmåga; tyvärr hindrade döden verkställigheten af denna plan, som sedan utfördes af furst Radziwill.

Till operasujet har man länge ej vågat förarbeta Goethes drama; Spohrs mästerverk är nemligen ej grundadt på detta. Det var två franska librettister (hrr Barbier och Carré), som på senare tiden företogo försöket att på den goetheska dikten (neml. första delen) anlägga en textbok. Stora och högst opoetiska omstöpningar hafva dock måst ske, ehuru af det gedigna innehållet alltid tillräckligt återstod för att lyfta denna librett öfver de vanliga produkterna af denna art.

Faust sjelf, en ande, som fåfängt efterforskat harmonien i skapelsen och hos sig sjelf, söker i ett förbund med den negativa kraften förmågan att lösa lifvets gåtor. Men öfvergifven af sin goda genius invecklar han sig i ännu mera skärande dissonanser och förlorar sig slutligen i sinliga förvirringar, som bringa honom till afgrundens brant. Den varelse som han störtat i förderfvet, har dock bevarat sin själs renhet och blir slutligen den goda engel, som räddar hans bättre jag. Detta är Faust efter Goethes teckning. Operans Faust åter är en möglad vindskammarmagister, som vill förgås af ledsnad och gerna skänker efter sin arma själ, för att sent omsider en gång utbekomma sin andel af lifvets nöjen. Sådane individer anträffas i mängd uti verlden, och intresset för denne Faust blir sålunda ganska ringa. Han är redan här i lifvet Satans lydige tjenare, hvilket förmodligen är orsaken hvarför en extra helvetesfärd anses öfverflödig.

Det är således hos Margaretha och Mephistopheles som intresset koncentreras. Mephisto är (hos Goethe) ingalunda ett inbegrepp af sataniska egenskaper; hans värf består uti att genom bländande bilder gifva den högstämde, men rastlöst irrande menniskoanden en riktning nedåt och småningom neddraga honom i sinlighetens hvirflar. Han personifierar i sig den satir, som ligger uti hvardagsprosans seger öfver poesien, stoftets triumf öfver anden:

»Stoft skall han äta, och med lust,
Liksom min faster, den berömda ormen.»

Ironien är hans element och derutöfver går icke hans diabolism; ej sällan ironiserar han sig sjelf och nästan hvarje yttrande är fullt af den kostligaste humor, ofta i en godmodig ton. Också säger i prologen »Herren» sjelf till honom:

»Jag aldrig dina likar hatat har;
Af alla negativa andar *(Geister, die verneinen)*
Är *skalken* den som minst besvärar mig.»

Men af operans Faust var ej mycket att göra, och härigenom förlorar äfven Mephistopheles. Ett stort missgrepp har dock begåtts genom att substituera Mephisto i dämonens ställe, hvilken skulle stå bakom den ångestfullt bedjande Margaretha, qväfva hennes bön och gjuta förtviflan i hennes själ. Det är en inkarnation af det onda samvetet, som ligger alldeles utom Mephistos lynne, skalkens, som väl kan gäcka det arma barnet med en ironisk serenad, men ej med raffinerade qval martera hennes

förkrossade själ. Till någon del kunde detta möjligen afhjelpas genom en framställning, som lemnade åskådaren i ovisshet om fantomets väsende; men såsom denna scen här gifves, nedsjunker den till ett blott histrion-upptåg, och den storartade Samielsgesten, som sparas till slutet, frambringar en komisk effekt*).

Hos Margaretha har man sökt så mycket som möjligt bibehålla de ursprungliga dragen; men äfven här förekommer ett uppträde, som förderfvar hela teckningen, nemligen toilettscenen i tredje akten. Här hafva författaren och tonsättaren hållit sig skadeslösa för det föregående tvånget och troget hjelpts åt att förvandla den blyga flickan till en pariser-grisett, en étudiante från Quartier latin.

Oaktadt alla intermezzi af specielt fransk natur märker man att den tyska poesiens anda gjort betydliga insteg i Frankrike, och i synnerhet har Gounod sökt träffa en deremot svarande ton. Meyerbeer, på en gång representerande den modernt tyska och franska stilen, har ej sällan utgjort hans förebild. Gounod har på den dramatiska sanningens altare ofta nog offrat den stereotypa operafrasen, koloraturen och orchesterlarmet, och detta är icke litet presteradt af en modern pariserkompositör. Flera af Margarethas och Siebels sånger utmärka sig genom en sannt poetisk skönhet, lyftad genom en fin och smakfull instrumentation: deribland balladen, blomsteroraklet, Siebels rondo (»lilla blomma») m. m.;

*) På sednare tiden till en del ändradt.

dessutom den genialiskt groteska Mephisto-serenaden, åtskilliga ensembler m. m. Duon i fängelset är framförallt ett moment af hög poesi; introduktionen och orgelmusiken djupsinnigt tänkta och mästerligt arbetade stycken. Rätt hvardagliga stycken äro deremot soldatchören med sina unisoner efter italiensk slendrian; Valpurgisnatten och fjerde aktens långsträckta final m. m. Här har förf. ock utbytt sin fina instrumentation mot orchesterbuller i Verdistil. Men något fick väl göras för parisermenigheten, och äfven den triviala valsen är troligen blott ett försoningsoffer åt jockeyklubben, som gör skandal om andra akten ej kan uppvisa någon ballett.

Faustmusiken är, med ett ord, ofta hänförande, stundom poetiskt inspirerad, men ej hel. Den eger ej skönhet, men skönheter.

AMBROISE THOMAS.

Drottning Elviras Saga.

Ambroise Thomas är en bland de många tonsättare, som sökt sin lycka på Opera-comique's tilja och en bland de få som funnit den. Hans *Roman d'Elvire* är hans första verk som öfverflyttats på svenska scenen, hvilket skedde för ett par år sedan, och dess närvarande repris tyckes vinna framgång.

Man har redan för längesedan uppgifvit hvarje anspråk på sannolikhet och småningom äfven på möjlighet uti en fransysk librettplan, blott intrigen är nog listigt spunnen för att underhålla och roa, och den närvarande låter i detta hänseende ingenting felas. Egentligen finnes blott en hufvudperson: den älskvärda markisinnan della Villa-Bianca, som sätter himmel och jord i rörelse samt frestar både ungdomens och ålderdomens alla effekter för att få bugt med en mauvais sujet, som hon till hvarje pris vill ega, och den hon till slut verkligen också lyckas bibringa de nödtorftigaste elementerna af äktenskapets katekes.

En så komplicerad och långt utspunnen intrig hade utan tvifvel passat bättre för tal- än för sångscenen, och i sjelfva verket äro de musikaliska momenterna till en del af föga musikalisk egenskap, hvarför man ock med rätta uteslutit flera nummer. I allmänhet finner man äfven här de flesta af den nyaste franska skolans förtjenster och brister: gamla fraser med nya vändningar, vanligt innehåll med pikant tillbehör, för öfrigt elegant faktur, slående effekter, fin och glänsande instrumentation.

Elviras saga gifves med lycklig besättning, möjligaste vård och sorgfällighet samt smakfull uppsättning. Markisinnans parti uppbäres af m:ll *Gelhaar* på ett till alla delar värdigt sätt. Den gamla damen i första akten utvecklar en takt och grace, omgifver sig med en ton af nobless, som sedan ej fördunklas af den ungdomliga förvandlingens friskhet.

GEVAËRT.

Quentin Durward.

Hr *Gevaërt*, som med denna opera nyligen debuterat på svenska sångscenen, tillhör antalet af dessa många nyare tonsättare för opera-comique, som utvisa åtskilliga trappstegs nedstigande under Auber och Adam, hvarvid man dock märker att ännu flera trappsteg återstå; och detta är en tröst, som Tysklands och Italiens nyaste operalitteratur ej mäktar prestera. Thomas, Gevaërt, Maillart, Massé m. fl. förefalla oss såsom Auber, vexlad i småmynt, hvilket dock ej saknar sitt relativa värde. En lätt talent, flyktig men fin uppfattning, smidiga former, liflig kolorit äro egenskaper, hvilka lika litet felas Gevaërt som franska operettens öfriga representanter. Frasens nyhet får visserligen ofta ersättas af dess tournure, och naturens friskhet af sminkets; men denna tournure är dock alltid elegant, och sminket af bästa pariserfabrikation. Besynnerligtvis låta de nyare tonsättarne ej sällan förmärka en viss benägenhet för längder: en menlighet, som eljest ej synes förenlig med det franska nationnallynnet, och för hvilken också de äldre,

enligt Voltaires bekanta maxim, noga aktade sig, såsom för det värsta och farligaste af alla felsteg.

Äfven musiken till Quentin Durward eger dessa företräden och svagheter; de förra äro imellertid framstående nog för att bevara operan från fall.

Libretten, grundad på Walter Scotts berömda novell, består egentligen blott af temligen lösa situationer, i mån af sin musikaliska lämplighet framlyftade ur densamma, men saknande motivering och klart sammanhang, emedan den af novellisten så mästerligt utvecklade väfnaden af diplomatiska intriger, hvarpå det hela hvilar, endast helt knapphändigt uti dialogen antydes, men i öfrigt, i anseende till sin mindre musikaliska natur, lemnas å sido. De med romanen obekanta åskådarne lärer denna procedur ingalunda komma till måtta, helst libretten icke utgifvits i tryck. Här må blott i korthet antydas, att Ludvig XI af Frankrike, i delo med sin vasall, Carl den djerfve af Burgund, i sitt rike mottagit dennes fränka och vasall, den unga grefvinnan Isabelle de Croye, som jemte sin tant flytt från sitt hemland för att undgå en hatad förbindelse med en hertigens gunstling. Hennes friare, grefve Crève-coeur, uppträder nu inför konungen med en bister reklamation i hertigens namn, hvilket har till följd att kungen sänder grefvinnan till Lüttich, under förevändning af större säkerhet för henne, men i sjelfva verket för att spela henne i händerna på hans bundsförvandt, en äfventyrsriddare, Wilhelm von der Mark, som genom ko-

nungens spioner, zigenarne, får en vink derom. På resan skall hon ledsagas af en ung bågskytt af kungens skottska garde, Quentin Durward, som förälskat sig i henne och vice versa. Imellertid får saken i Lüttich en annan vändning: hertigen har försonat sig med konungen, hvilket har Isabellas öfverantvardande åt Crève-coeur till följd, men grefvinnan omvänder honom medelst en cavatina, sjungen i rätta ögonblicket, och får sålunda obehindradt följa sitt hjertas böjelse.

Operan ges i allmänhet ganska lyckadt: lifligt och energiskt spel, god ensemble, fart i det hela.

MAILLART.

Villars' Dragoner.

Théâtre lyrique i Paris har den dubbla förtjensten att framdraga äldre mästerverk, som för den nyare franska publiken förut varit okända, och att uppsöka nya talenter samt förskaffa dem namn och deras arbeten spridning. Bland de sistnämda befinner sig äfven treakts-operan »*Villars' Dragoner*», som på nämde scen gjort lycka och sedan under titeln »*Das Glöcklein des Eremiten*» gjort sin rund på Tysklands theatrar, samt nyligen äfven upptagits på svenska operascenen.

Libretton är intressant såsom de flesta franska operetter: en fint spunnen intrig, listiga förvecklingar samt rörliga figurer, som gifva handlingen fart och dialogen en pikant krydda. Det är i början af 1700-talet och mot slutet af kriget i Cevennerna. En del flyktiga protestanter har begifvit sig i bergstrakten och förföljes utaf en afdelning Villars'ska dragoner. En ung bonddräng (*Sylvain*) arbetar i hemlighet på flyktingarnes räddning och biträdes häruti af en halfvild getflicka (*Rose Friquet*), som han älskar. I bergstrakten finnas ännu ruinerna

efter ett gammalt kapell jemte bildstoden af en ål-drig eremit, som fordom vårdat detsamma, och äfven-så finnes en sägen, att eremiten ringer i klockan så ofta någon af byns qvinnor befattar sig med olofiig kärlek. Detta begagnar Rose för att till-bakaskrämma dragonernas anförare (Belamy), som förehar ett hemligt möte med en af byns unga hustrur (Georgette) i denna trakt, der jemväl hennes skyddslingar hålla sig dolda. Dessutom sätter hon många andra böjelser och passioner i rörelse för att vinna sitt ändamål, men råkar slutligen sjelf ut för misstanken att hafva förrådt flyktingarne och förskjutes derför af sin fästman på sjelfva bröllops-dagen, till dess anländandet af en hemlig skrifvelse tillkännager de förföljdas lyckliga räddning.

Maillart, en talent af andra ordningen, tillhö-rande Auberska skolan, har stannat temligen långt under sin förebild och kan icke heller mäta sig med sina samtida Réber och Gounod. Men den franska sångmön är aldrig förlägen för sin utstyr-sel, och om hennes smycken skulle befinnas än oäk-ta, än lånade, så äro de dock alltid ordnade med smak, och hennes företeelse saknar lika litet ele-gans, som det hon har att förkunna, esprit och qvickhet. Sålunda utrustad har Maillart med sina dragoner eröfrat sig en position ej blott i Paris, utan ock i Tyskland, der man med öppna armar mottog dem för att rädda sig undan *framtidens* larmande profeter såväl som från den s. k. kapell-

mästaremusikens anständiga prosa, som åtnöjer sig med att för *samtiden* förlänga den flygtiga stunden.

De bästa partierna i Maillarts partitur äro Roses båda arier, eller rättare visor, hvars effekt dock mest beror af en spirituell uppfattning hos sångerskan. Äfven Georgettes kupletter (om eremitklockan) äro mycket qvicka, och första aktens final utgör ett gladt och lifligt, fast något flackt hållet parti, mot hvilket det intressanta bönfinalet i andra akten bildar en kontrast af lycklig verkan. Mest egendomliga nummer äro Sylvains villanelle, hållen i gammal fransk folkton och hvari oboen ganska lyckligt föreställer *la tendre musette*, samt Belamys originella bacchanal (tredje akten), som tycks vara anlagd på någon gammal *chanson à boire*. — De öfriga partierna gå föga utöfver det vanliga.

OFFENBACH.

Fortunios visa.

Troligen har väl ingen främling vintertiden besökt Paris, utan att en afton beträda *Passage Choiseul* — ett brokigt mellanting af gata och salon, der, i ett haf af ljus, mellan elegansens och flärdens emblemer som glittra i de blanka spegelfönstren, man äfven finner en ingång med öfverskriften: *Bouffes Parisiens.* Man skulle ock, med ett ords förändring, deröfver kunnat anbringa Dantes bekanta öfverskrift: »*Voi che entrate, lasciate ogni ragione!*» (J som inträden här, öfvergifven allt förnuft)! ty i sjelfva verket beträder man här ett tempel, invigdt åt dårskapen, sådan den uppträder i det moderna Babel, men ren och obemängd, lika främmande för lasten som för dygden; det är den koncentrerade dårskapen, befriad från allt materielt innehåll så väl som från hvarje möjlig återstod af förnuft, skymtande förbi under formen af en dramatisk handling, flyktig som ether, född af löjet och upplösande sig i detsamma.

Svenska publiken har redan uti »Orpheus» och ännu ett par stycken gjort bekantskap med först-

lingarne af hvad Jacques Offenbach, öfverstepresten i den genialiska dårskapens tempel, producerat. Mycket har förlorat sig på den långa vägen upp till Norden, men grundämnet qvarblef och har äfven här visat sin inneboende förmåga att för en stund bannlysa allvaret. I går har äfven k. scenen för Offenbach öppnat sina portar och Fortunio debuterat med samma framgång, som dess föregångare rönt på de mindre theatrarne. Också vanslägtas detta stycke icke från sina syskon: Fortunio, en bedagad advokat, otymplig och svartsjuk, eger en ung älskvärd fru, men ock en skara unga skrifvare, alla af mycket erotisk komplexion, af hvilka den ene (Paul) lågar för hushållerskan, och en annan (Valentin) vågar upplyfta sina blickar till sjelfva frun. Men den gamla herrn har i sinom tid sjelf varit ett stycke Don Juan, synnerligast med tillhjelp utaf en visa af oemotståndlig verkan och af hvilken han rönt stor nytta. De unga advokatämnena hafva fåfängt ransakat skrifterna efter detta vigtiga dokument, da det omsider upptäckes i en lunta gamla protokoller, der det olyckligtvis qvarglömts, och den slutliga följden häraf är att hela skaran kommer antågande, en hvar med sin tillbedda vid armen, hvaröfver principalen blir desto rådlösare, som äfven hans egen hälft förklarar sig till alla delar besegrad.

Handlingen är, såsom kostymen antyder, visligen förlagd till Ludvig den 15:s tidehvarf; att dialogen är om ej qvick, dock pikant, lärer ej behöfva sägas. Öfversättningen röjer en öfvad hand.

Musiken motsvarar handlingen i allo. Man kan ej räkna stycket bland operetter; det är ett slags vaudevillpjes (bouffe), som endast består af visor, än i solo- än i ensembleform, alla flyktigt uppfångade och nogsamt triviala, men dock ingen utan sitt saltkorn, som utgör den oumbärliga pointen i vaudevillen. Man tror sig återförsatt i de naiva tider före komiska operans uppkomst, då de glada visorna skallade i intermèderna pa Théàtre de la foire, till melodier, lånade från Pont-neuf, och folket ljudligen instämde i de bekanta tonerna. Vattenbacchanalen är för öfrigt ett rätt roligt påfund, och äfven hr Dahlgrens och fru Strandbergs visor m. m. äro att nämna såsom pikantare ingredienser i stycket. Ouverturen utgör en träffande framställning af dårskapen i tonform: det är en karnaval af melodiska mauvais sujets, som sinsemellan umgås på den förtroligaste fot, utan att alls känna hvarandra.

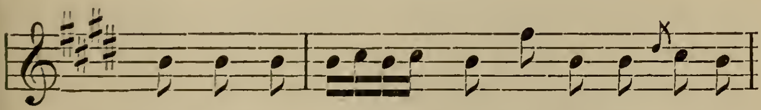
ROSSINI.

Barberaren i Sevilla.

Rossinis bästa dramatiska produkter äro obestridligen de sinsemellan så olika operorna *Il Barbiere di Seviglia* och *Tell.*

Vid ett flyktigt betraktande af Barberaren lärer man undra öfver valet af en sujet, som endast tyckes bestå af en fint anlagd intrig och en epigrammatisk dialog, hvilka för musiken icke innebära något tacksamt stoff: men vid närmare granskande skall man finna allt detta framgå ur karaktererna och deras konflikter. Figurerna äro mera skizzerade än fullständigt utvecklade; ehuru prosaiskt behandlade, innesluta de dock uti sig fröet till ett poetiskt element, och detta gör dem till tacksamma föremål för den musikaliska behandlingen, som gerna för sig behåller den finare detaljmålningen. Ingen lyckligare hand kunde utföra detta än Rossinis: Barberaren representerar söderns folklynne i en förut okänd liflighet och sanning, den sammanfattar alla dess karaktersdrag, dess lättsinniga sorglöshet, dess sinne för den glitt-

rande flärden, dess pratsamhet, dess sprittande lif-lighet; alla dessa elementer framträda under formen af än groteska, än fint hållna masquer, och det hela är öfvergjutet af en oemotståndlig humor, hvars ironi öfverallt framlyser genom den glittrande ytan. Med denna på en gång fina och skarpa crayon har han ock tecknat den täcka, nyckfulla *Rosina*, och redan hennes sortita (*una voce poco fà*) framställer hennes bild färdigmålad: i andantet utveckla sig den unga flickans första känslor, mellan hvilka accenterna af ett sjelfbelåtet koketteri framblicka i dessa glada lärkdrillar som hvirfla öfverallt. I allegrot framträder redan mera sjelfmedvetande: hon skildrar sig sjelf såsom ett godt barn: *docile, ubbidiente, dolce, amorosa* (läraktig, lydig, öm, kärleksfull), hvilket hon i smekande toner lägger sin blifvande älskare på hjertat — men ock den italienska rabbian visar de första spåren: *mà se mi toccano, sarò una vipera* (men om man retar mig, blir jag en huggorm) — dock, det är endast en kanarifågels vrede som uttalar sig i den lilla spetsiga tonfiguren:



Ett sidostycke till den lilla förälskade ragazzan utgör den listige *Figaro*, som passar till allt och är intet, en förfinad lazzaron, hvars lifselement är intrigen, och hvars outtömliga lifskapital är den blixtrande humor som ler åt lifvets bekymmer och gör honom oberoende af hela verlden. Sådan

skildrar han sig sjelf i den berömda aria-monologen, hvars melodier förena allt hvad Vesuvens land eger eldigt, allt hvad Europas lustgård har lekande och lifligt. Duetten, hvari båda söka öfverlista hvarandra, är ock uppfylld af de illslugaste drag; den lekande vokalis, hvarmed Rosina skämtar öfver den lurade Figaro, förderfvas gemenligen genom sångerskornas variationer. Öfverhufvud bortfalla genom recitativernas bortlemnande många qvicka drag.

Till dessa båda finare hållna figurer bilda de begge groteska masquerna *Bartolo* och *Basilio* högst effektfulla motsatser. Doktorn motsvarar Pantaleone i den gamla *Commedia dell' arte*, likasom Figaro Arlecchino; i hans aria (egentligen har han två) äfvensom i hans parti uti andra aktens final har Rossini koncentrerat det äkta buffoneriets mest burleska och roande humor: det är en svartsjuk elefant, som tillika bemödar sig att fördubbla det mått af älskvärdhet, hvaraf han enligt sin egen tanke är i besittning. Men äfven här har den fine maëstron icke underlåtit att åtminstone i accompagnementet anbringa den elegans som från italienarnes buffa är oskiljaktig.

Basilio uppträder blott *en* gång musikaliskt sjelfständigt, men ock i ett högst betydande nummer, den berömda förtalsarian, som i målande dramatik är ett verkligt mästerstycke. Aldrig har det i mörkret smygande försåtet, det hycklande smilet blifvit i scen på en gång så träffande och så

komiskt skildradt. Den humoristiska sidan är äfven här öfvervägande, ty af allvaret finnes i denna opera endast lätt antydda skuggor — det glada ljuset bortttränger dem alla.

Almaviva är, såsom buffaälskare i allmänhet, mindre betydande. Rossini har ironiserat honom genom hypersentimentala fraser, dem han till och med låter Figaro parodiera. Endast i sina båda förklädnader — i andra aktens final och i qvintetten — uppträder han mera intressant såsom komisk masque. Italienarne sjelfva framställa ock den druckne soldaten mera burleskt, hvaraf Ciaffei gaf en ypperlig typ; sedan dess har man tyvärr återtagit den Sällströmska traditionen som ger en kokett gradpasserare.

Musiken i sin helhet hvilar på grunden af äkta nationell sedemålning. Fakturen af arierna såväl som af de stora ensemblerna tillkännagifver en säkerhet, hvilken mången nyare tonsättare, som ger sig en min af att förakta italienarnes musik, fåfängt skulle söka uppnå. Man kan ej neka sitt fulla erkännande åt de prakttaflor som Rossini upprullar i andra och tredje akternas finaler, och öfver denna botten strör han detta yppiga blomsterregn af vokaliser, i hvars doft allt det prosaiska uti handlingen spårlöst försvinner och hvars friskhet under loppet af mera än ett halft sekel ej förlorat sig.

Wilhelm Tell.

Åter har man upptagit *Tell*, denna skapelse med de oförgängliga skönheterna i början och midten, och med det obotliga lytet af torftighet vid slutet. Tell var maëstrons sista egentliga dramatiska verk; men redan efter den vackra canonterzetten i fjerde akten bjuder oss Rossini farväl; sedan återstår endast hans pennas mekaniska arbete, ej mera belyst utaf några af de snilleblixtar, hvilka öfver det föregående sprida denna elektriska glans. I allt fall är Tell en af vår tids mest rika och stort tänkta konstprodukter; dess framgång var i början ej fullständig; numera är den af historien stadfästad.

Rossini yttrade år 1836 uti Frankfurt i ett sällskap, när man frågade honom hvarför han nedlagt pennan: »den italienska musiken behagar mig ej mera; fransk musik *vill*, och tysk *kan* jag icke skrifva». Berättelsen förmäler ingenting vidare; eljest hade han kunnat tillägga: »med undantag af det verk hvarmed jag 1829 afslöt min sceniska bana». Ty i sjelfva verket är Tell en blandning af alla tre stilarne, men en harmonisk blandning, en fullkomlig amalgamation, ej en hopsättning af isolerade drag till en brokigt, om än genialisk produkt af blott formell enhet. De tre nationella representanterna sammansmälta till en enda stämma, hvari de skarpare egenheterna uppgå i hvarandra och nästan blott igenkännas såsom karakteristiska

nyanser, hvilka lifva koloriten utan att störa enheten.

Det italienska elementet ingår dock måhända minst deri; det franska mest. Dramatisk kraft, flödande melodifullhet äro de betecknande dragen, och genom det hela går denna eleganta ton, som från Rossini är oskiljaktig. Vår maëstro har i Tell sammanträffat med Auber på det fält som denne med så stor framgång beträdt med sin »Stumma». Genom det förenade tyskt-franska elementet har den italienske mästaren stundom uppnått den stora operastilens lyftning, hvilket mera sällan lyckats hans exclusivt franske medtäflare, som också snart återvände till den komiska operetten, en sfer, hvari han af ingen samtida uppnåtts.

Men det brokiga folklif, den nationella färg som utmärker den Stumma, kunde i Tell ej tillvägabringas. Italien är sångens hemland; men från Schweiz känner man nästan blott Kuhreigen och »Junger Schweizerbue». Folkscenerna med sina chörer och danser ega ingenting som specielt betecknar alplandet, men de ersätta denna brist genom en musikalisk glans och rikedom i öfrigt, som endast ett snille af första ordningen förmådde frambringa.

Detta allt gäller om operans bättre del; de båda första akterna uppvisa endast mästerstycken; den tredje röjer redan spår till en afmattning, hvilken i den fjerde, som sagdt, förlamar hela slutet.

För öfrigt har maëstron i den eljest vackra instrumentationen ofta nog måst foga sig efter parisarnes kända förkärlek för det döfvande och isynnerhet ej funnit rådligt att spara den älskade bastrumman med tillbehör. Äfven blecket och serdeles basunerna anlitas i tid och otid samt bespara sångarne stundom besväret att sjunga. Uti större orchestrar uppträder imedlertid den turkiska musiken jemte blecket icke med den orientaliska despotism som hos oss; den utgör fastmera blott en pikant nyans. Rossini skref Tell för en orchester med omkring 24 violiner (Académie impériale), som någorlunda bjuda basunerna spetsen, hvilket våra 12 icke förmå, oberäknadt att de bullrande instrumenterna i Paris behandlas med en hos oss okänd diskretion. Af dubbelt skäl alltså böra våra exekutörer i denna väg vara betänkta på att mildra sin ton, hvilket visserligen aldrig varit påtänkt, men icke dess mindre kan ske när som helst och äfven bör det.

Det utmärkta sätt hvarpå Tell gafs i Anders tid och under hans medverkan, har ock till en del bibehållit sig.

Chörerna utgöra i Tell en hufvudsak och deras utförande förtjenar i flera fall loford. Chörens spel är dock i de stora revolutionsscenerna föga illusoriskt, t. ex. i konflikten mellan landtfolket och soldatesken i första finalet; de få attentater som gjordes, väckte hos de angripna ingen märkbar benägenhet hvarken att falla, vika eller göra motstånd;

freden återställde sålunda snart sig sjelf, och den krigiska musiken förmådde ej framkalla någon ny casus belli *).

Stabat Mater.

Rossinis berömda passionskantat utgjorde innehållet af hr *C. Behrens* senaste konsert i Jakobs kyrka och gafs för ett auditorium så talrikt som möjligt — måhända ock något deröfver.

Denna komposition är i mer än ett hänseende märkvärdig, ej blott för sitt betydande musikaliska värde, utan ock såsom betecknande för den moderna katholicismens ståndpunkt. Rossini, sjelf katholik, har i sitt verk icke dess mindre uppträdt med en afgjord protestantism mot den heliga häfden: den gamla salvelsen, ruelsen, mystiken står icke mer att finna; ej ett spår deraf är qvar, om icke uti qvartetten *Quando corpus* och arian *Inflammatus*, hvilka pjeser dock icke heller förneka sin moderna karakter. *Tempora mutantur!* bannstrålen har numera förvandlat sig till en stråle af eau de mille fleurs, och sjelfva *mater dolorosa* till en *mater amorosa*, som med den elegantaste fioritur bespisar de hungrande själarne. Men

*) Detta skrefs 1860; det utmärkta sätt hvarpå Tell 1866 inöfvats och gifvits, är bekant.

under denna doftande yta döljer sig ändå en religiös ande, som ej saknar allvar, ehuru dess *kyrkliga* nyans under tidernas vexlingar förkommit. Rossini tycks hafva funnit att munkkåpan ej förskönade de natursanna formerna, och att solljuset ej förlorade i klarhet, änskönt det ej mera skiner genom målade kyrkfönster. Han har i stället i rikaste mått smyckat sitt verk med allt hvad hans outtömliga snille egde ljuft, smekande, intagande, men ock stundom funnit uttryck för den innerligaste känsla och äfven vid ett par tillfällen — såsom redan nämts — anbragt drag af en storartad passion. Hvarje nummer prydes derjemte af den vackraste vokala effekt; detta utgjorde alltid det första budordet i den erfarne maëstrons katekes. Nästan alla pjeserna äro ock allmänt berömda och omtyckta: hvem känner ej de båda sköna qvartetterna, den melodiska duon med sin smakfulla koloratur, den storartade sopranarian »*Inflammatus et accensus*» med chör, basrecitativet med chör m. m.? Relativt svagare nummer äro basarian »*Pro peccatis*» samt det fugerade finalet, der tonsättaren aflägsnat sig från sin naturliga stil för att närma sig till det strängare skrifsättet.

BELLINI.

Puritanerna.

Denna ånyo upptagna opera har länge hvilat. Den var Bellinis sista verk och skrefs i Paris 1835.

Handlingen utgöres af en episod ur de borgerliga krigen i England efter Karl den 1:s afrättning. Enkedrottningen har under sin flykt råkat i fångenskap; hon igenkännes ej, men misstänkes för spioneri. Förd till en fästning, der en lord Walton är befälhafvare, upptäcker hon sig för en hemlig jakobit, sir Arthur Talbot, och anropar honom om räddning nästan i samma ögonblick då han skall föra sin brud till altaret; han är nemligen trolofvad med lordens dotter Elvira. Arthur är nog lojal för att lemna sin brud i sticket och fly med drottningen, och Elvira kommer tids nog för att se den sista skymten af de flyende. Då politiken ej tycks vara hennes starka sida, så antar hon utan betänkande en kärlekshandel vara orsaken till hennes trolofvades otidiga brådska, och gör i bestörtningen häröfver ännu en förlust, nemligen af sitt förstånd. Imellertid har drottningen lyckligen undkommit; hennes räddare deremot ertappas; men i det ögon-

blick, då han skall föras till döden, anländer ett pardonsbref, som återställer allt i dess rätta skick, Elviras förstånd inberäknadt.

Denna komposition motsvaras till sin beskaffenhet af dialogen, och musiken motsvarar båda. Man talar om längder i denna musik, och åtskilliga sådana hafva också afkortats, men det hela utgör sjelft en längd, som ändå alltid står qvar. Vanan gör underverk, och efter mycket prut har man omsider funnit sig i den karakterslöshet, den stereotypt maniererade formalism, som ej allenast ofta föranleder skefhet hos uttrycket, utan nästan lika ofta låter det slå öfver i dess motsats. Detta är ingen tillfällig brist, det är ett utbildadt system, en faststäld typ, som Italiens stora sångare förstått att förskaffa berättigande. Imellertid börjar den modernitetens elegans, som utgjort dess förnämsta bländkraft, här och der visa märkbara spår till urmodighet, till föråldring, och i utlandet äro Bellinis operor redan i det närmaste undanlagda, med undantag af Norma, som dock numera äfven börjar göra sig sällsynt. Men föga är härmed vunnet; man har åsidosatt Bellini för att hylla företeelser af lika svaghet, men långt större vidunderlighet.

Norma.

1866.

Kungliga theatern visade nyligen att den ingalunda hyllar så omoraliska tendenser som man vill påbörda den. Den immoralitet som på dramatiska scenen drifver sitt spel, motarbetas desto grundligare på stora theatern, och den, hvars dygd tagit skada utaf *Helena*, får den genom *Norma* åter iståndsatt. Ty dels får man här se huru det tar en ända med förskräckelse, när tvenne vestaler föra ett vildt äktenskap med en vice-konsul, dels framställas ock svartsjukans skadliga följder genom exempel, som böra afskräcka en hvar från att låna Asmodeus sitt öra. Visserligen finnas några, som påstå Norma vara en skandalhistoria, föga uppbyggligare än de famösa upptågen från Boulevard des Italiens, men dessa kritici måtte ej öfvervarit sista akten, der Nemesis grasserar, och icke heller andra aktens final, der den bigamistiske konsuln endast genom det skyndsammaste återtåg lyckas rädda sig undan den störtsjö af roulader och driller som den förtörnade prestinnan utgjuter öfver hans brottsliga hufvud.

Men dermed må nu förhålla sig huru det vill. När fru *Michaeli* sjunger, så hör man ingen annan prestinna än *konstens*, och detta kall sköter hon med ett mästerskap i stil såväl som i teknik, som för hvarje åhörare gör *hennes* Norma till en högst märkvärdig företeelse. Endast genom denna diktionens energi, genom denna koloraturens aplomb

och bredd kan partiet bevara sitt tragiska pathos från att slå öfver i dess komiska motsats, som här ligger så nära. Äfven äro serdeles ädelt fraserade ställen i fjerde akten att märka.

Fru *Stenhammar* sjunger Adalgisa med en smak, en förmåga att för hvarje fras finna dess renaste uttryck, som verkligen är sällsynt. Hennes sekunderande i den stora duon med Norma är beundransvärdt.

Norma är den bland Bellinis produkter, som längst lyckats undgå det slutliga missödet att blifva antiqverad. Ännu äro de smäktande melodierna ej alldeles förvissnade, ännu har koloraturens glans icke förbleknat, ännu är man t. o. m. ej obenägen att förlåta de många längderna, och så länge en prima donna uti den ännu finner ett brukbart substrat för sina triumfer, så har det ingen fara med gamla Norma*).

*) Förf. hoppas att denna uppsats ej skall uppfattas såsom en apologi för de mycket omordade Offenbachska vaudevillerna. Af föga eller intet värde i sig sjelfva, borde sådana farcer som »Orpheus i underverlden», »Helena» och »Riddar Blåskägg» på en scen *med statsanslag* aldrig finna plats, det är det vissa. Men förf. är derjemte af den åsigten att en tragisk skandal är föga uppbyggligare än en komisk: den förra bär en svart slöja, och den sednare ingen slöja alls; men detta gör litet eller intet till sjelfva saken. Katastrofen, der rättvisan skipas, erinrar om Schillers ord:

»*Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.*»

Men saken är den att man i Normas föreställningar hvarken tänker eller ser; man endast *hör*.

DONIZETTI.

Lucia.

1862.

Äfven Donizetti, denne maëstro divo, har omsider hunnit till den betänkliga gränslinien, der samtiden öfverlemnar sin domsrätt åt efterverlden, hvilken nu såsom alltid drager försorg om att dess domslut gå i verkställighet. De ypperliga komiska styckena *La fille du régiment*, *L'elisir d'amore* m. fl. hafva lyckligen passerat skärselden och skola utantvifvel alltid fortlefva i oförminskad friskhet; de tragiska deremot hafva sjelfva rönt ett tragiskt öde, och *Anna Bolena*, *Lucrezia*, *La favorite* m. fl. äro numera temligen allmänt förvista till skuggornas rike. Den obevekliga naturlag som upprätthåller det sanna och låter det osanna gå under — båda genom sig sjelfva — gör sig gällande på konstens som på verklighetens område.

Endast Lucia, som alltid företrädesvis varit uppburen af stora exekutiva förmågor, lefver ännu.

Det intresse som väcktes af en Jenny Linds, en Anders, en Becks fulländade framställningar, har till en del äfven öfvergått på musiken, och så länge dessa minnen räcka oförsvagade, räcker förmodligen äfven Lucias lifstråd; men derutöfver torde parcens tålamod svårligen sträcka sig. I sanning är musikens brist på tids- och lokalton alltför kännbar, och då denna färglösa handling hvarje ögonblick fastnar i en aria som icke släpper sitt tag förrän den lyckats afkyla momentets hela intresse, så må man väl undra öfver att hjeltinnan ej förr än i tredje akten mister vettet, och att hjelten håller ut ända till den fjerde.

Dock är Lucia ingalunda att räkna bland de sämre typerna af den moderna italienska serian, snarare för en bland de bästa; men det säger ej mycket. Maëstrons personliga talent var betydande, rik: detta bevisa bland annat den vackra sextetten, Lucias aria i första akten, Edgardos cavatina vid slutet, jemte flera intagande melodier; men han förmådde ej gå utöfver den häfdvunna italienska slentrianen som förstör all dramatisk illusion. Ty melodien har samma färg, vokalisen samma snitt, ehvad handlingen föregår i Afrika eller på Spetsbergen, i forntiden eller i våra dagar, om hjeltinnan går till schavotten eller till sin förmälning, och denna ensidighet meddelar sig äfven åt föredraget. Det är de hopade vokala och orchestrala effekterna som skola dölja denna brist.

Men denna glittrande fioritur, denna bjerta instrumentalståt dölja äfven en sörjande själ, en trånande känsla, som öfverallt genomskimra; och detta utgör ett musikaliskt uttryck af den smärta, som i våra dagar breder sina skuggor öfver den medfödda glädtigheten hos Italiens folk, och deraf kommer det lefvande, om än ofta öfverdrifna uttryck, som Italiens sångare förstå gifva sitt föredrag af denna musik. I förra tider, då italienaren ännu var ett sorglöst barn, då han i sin naivetet trodde på Kristi ståthållare med allt hvad dertill hör, då klingade ock hans musik annorlunda: en *inifrån* strålande glans ersatte det yttre glittret, en frisk känsla den trånande smärtan, och till och med en Mozart försmådde ej att till mönster välja Italiens musik. Men om italienaren icke mera tror på påfven, så tror han dock ännu alltid på Donizetti, han tror på Italiens sång, som så länge beherrskat verlden, som ännu i sitt sjunkna tillstånd bevarar sin sjelfständighet och heldre förgås af armod än lånar något af sina grannar.

Denna tro är det, som hos Italiens sångare väcker detta starka, glödande uttryck ej blott i melodien, utan ock i koloraturen, oaktadt båda på papperet stundom förete en temligen torftig anblick; det är *öfvertygelsens* makt, som gör detta under. Man kan förkasta detta verk för den brist på karakter, som tillhör dess genre; man kan ock å andra sidan finna sig hänförd af dess veka sentiment, af sångarnes virtuositet; men svårligen skall man i nå-

gotdera fallet erhålla ett *halft* intryck af denna musik, som hvarken i sina svaga eller sina lysande sidor tillhör medelmåttan.

På sångarne beror i första rummet framgången af denna opera; den har ock hos oss i hufvudpartierna merendels funnit utmärkta representanter, och man har allt skäl att i allmänhet äfven nu finna sig tillfredsstäld. Fru Stenhammar, som har sin förnämsta styrka i den melodiska diktionen, förstår med mycken takt att äfven i Lucias parti verksamt använda denna vackra förmåga. Hennes sång ger mindre en skakande än en intagande bild af den olyckliga bruden, och derjemte visar hon sig känna italienarnes konst att äfven i koloraturen lägga uttryck och mening. Detta ådagalägger hon i synnerhet i vansinnighetsscenen, der hon uppoffrar alla raseffekter för att bevara det ursprungliga milda och försakande väsendet, hvars älskliga grunddrag ännu i deras förstörda tillstånd genomskimra. Så uppfattar en tänkande konstnär.

Lucrezia Borgia.

1866.

Lucrezia har nu upplefvat sitt tredje stadium på vår scen; att hon sträfvat derhän, är stort; att

af henne begära ett fjerde, vore obilligt. Det är ett fast otroligt faktum att den italienska serian, som redan i ett par sekler långpinat menniskors barn, ännu alltid får bibehålla detta privilegium i oqvaldt skick, hvilket utgör ett märkligt bevis på benägenheten hos vårt slägte att hafva ledsamt för sitt nöjes skull. Uti Italien tager man saken på annat vis: man gör der sin loge till en salon, till en conversazione, och lånar sitt öra endast till glanspunkterna, då de uppbäras af någon celebritet. På detta sätt går allting ihop och ingen kommer till korta; men hos oss som andäktigt sitta och lyssna, är förhållandet annorlunda. En sådan opera är ock egentligen beräknad på att effektuera som konsertmusik; dramatiska momenter förekomma mera sällan och mestadels i sådane situationer som närma sig till det komiska eller halfkomiska området; ty i semiserian finner man redan mera sanning och natur, och aldramest i buffan: denna är italienarens rätta element och deri är han mästare.

Lucrezia saknar icke vackra och anslående melodier samt ännu mindre briljanta solopartier; men de flesta spärra vägen för handlingen och trötta åhöraren, som är angelägen att komma vidare i sjelfva saken. Detta är förhållandet med Lucrezias, Alfonsos och Gennaros flesta arier och duetter. Framstående nummer äro bland annat duetten mellan Lucrezia och Gennaro och i synnerhet trion, hvars intagande melodi dock blott allt för snart försvinner för att ej mera återvända.

Full af friskt behag är Orsinos brindisi, och dess afbrott genom munkarnes grafsång af förträfflig dramatisk effekt: detta moment är utan tvifvel operans bästa, och hade komponisten kunnat hålla sig uppe i denna ton, så skulle operan fått ett storartadt slut och qvarlemnat ett deremot svarande intryck.

VERDI.

Ernani.

Reprisen af Ernani har nyligen församlat en fulltalig publik. Då denna opera senast gafs härstädes, så beundrade man Beck, och nu utgjorde den en ny triumf för fru Michaeli. En opera sådan som Ernani visar åskådligen huru Italiens tonsättare och sångare förstå att arbeta hvarandra i händerna: hvarje väsendtligt parti är i hög grad hvad man i theaterspråket kallar »tacksamt», hvarje sångare har sin lysande sortita, hvilopunkterna äro försedda med koloraturcadencer, allting ligger väl och beqvämt, och samtliga glanspunkterna äro så noga utprickade, att en sångare måste befinna sig temligen under medelmåttan för att här lida skeppsbrott. Sångare i allmänhet betrakta derför denna opera såsom en Guds gåfva, för hvilken de i sin ordning visa sig så tacksamma som möjligt, och slutligen blifver icke heller publiken efter med sin tacksamhetsgärd.

Verdi är onekligen den minst obetydande bland Italiens nu lefvande maestri, men tillika så mani-

ererad, att han, ur musikalisk synpunkt betraktad, sällan förmår verka med sin fulla talent. Fjerde akten innehåller de bästa partierna, och äfven i de öfriga akterna förekomma här och der rätt vackra ställen. Men då man afser från de vokala effekterna, kan man ej undgå att snart nog ledsna vid de ständigt återkommande konsertnumren, vid detta pompösa pathos, hvars ihålighet illa masqueras af instrumentalmassorna, hvilkas döfvande larm ofta gränsar till asiatiskt barbari. Denna tomma jargon går framför allt, och sjelfva döden får ingen bugt med den halft afsomnade hjelten, förrän denne hunnit absolvera det antal arier som maestron ådömt honom.

Rigoletto.

1860.

Det är en gammal sats att verlden är ond, och mången påstår att menniskoslägtet blir allt ondare och ondare. Men hos de flesta återstår dock alltid en rest af dygd, och den består deruti, att man hatar lasten, nemligen när den visar sig hos andra, samt erfar stor uppbyggelse då den under sådant förhållande får sin behöriga näpst. Sålunda glädjer man sig när Don Juan genom theaterluckan far ned ad inferos, och går hem med lättare hjerta sedan Franz Moor blifvit nedskuffad i det ödsliga tornet för att sällskapa med ödlor och flädermöss.

Men denna glädje blir icke beskärd åt Rigolettos åskådare. Hertigen af Mantua är ett slags misslyckad Don Juan, ej en fallen engel med de ännu qvarstående ädla dragen, utan blott en hvardagsodåga, hvilken förhåller sig till den rätte Don Juan som en vanlig spetsbof till en Carl Moor, och af slumpen kastats på thronen i stället för i tukthuset. Hans hofnarr, Rigoletto, som af hertigen beröfvats sin dotter Gilda, har i ilskan häröfver tingat en bravo till att mörda förledaren; men sedan gerningen försiggått, befinnes det att genom en underlig händelsernas förveckling ej bofven, utan Rigolettos egen dotter fallit för stiletten, under det att hertigen i det bästa lynne och sjungande på en ohemul visa ses vandra hem från ett annat äfventyr. Den arme narren får en dåndimp af förskräckelse, och åskådarne hemförlofvas utan vidare för att så godt de kunna smälta det erfarna.

Denna uppbyggliga librett, hvars halt ej lönar mödan att närmare belysa, är hemtad från Victor Hugos bekanta pjes: *le roi s'amuse,* hvilket senare åtminstone icke lär kunna sägas om åskådarne. Skall man utstå åskådandet af pjesen, så må den gå utan musik (helst den i sin helhet är så omusikalisk som möjligt), på det man under fortilande rask handling ej må få tid att lyssna till de reflexioner, som sjelfmant inställa sig. Men i månget moment, som sätter åskådarne i en nervös spänning för de ting som stunda, står alltsammans stilla, till dess en aria med tillhörande koloratur, eller en

ensemble, som likaledes gör anspråk på acclamation, lyckligen blifvit absolverad. Häraf händer att det hela ej allenast blir lumpet utan ock tröttande, hvilket är det värsta. Verdi, ej öfverflödigt utrustad såsom melodiker, eger icke dess mindre relatift mera dramatisk intention än hans landsmän i allmänhet, och har synbarligen valt Meyerbeer till förebild, den han dock ingalunda mäktar upphinna. De bästa partierna finnas i andra och fjerde akterna: Rigolettos aria, den vackra duon mellan honom och Gilda, åskscenen samt den verkligen intressanta qvartetten utgöra operans glanspunkter; det öfriga är mestadels vanligt nog och kan till följd af den för musiken uttryckslösa sujetten icke gerna vara annorlunda. I öfrigt bullrar Verdi i denna opera långt mindre än i sina öfriga, hvilket alltid är en vinst för åhörarnes örhinnor, och det hela synes åtminstone ej, såsom eljest ofta händer, vara ett hastverk, utan tyckes bevittna ett arbete, hvilket med bättre librett utan tvifvel oftare också skulle hafva burit bättre frukt.

Om Rigoletto innebär en medveten *politisk* satir emot Italiens furstar, och en omedveten *esthetisk* mot Italiens opera seria, så torde ingendera hafva förfelat sitt mål.

Om dylika produkters upptagande är nödvändigt för att representera den nyaste tidens företeelser på detta område, så kan dock icke en konstanstalt i *första* hand hafva för bestämmelse att åt hufvudstadens spektakelbesökare tillställa ett så

ömkligt spektakel, och med skäl borde man kunna vänta ersättning uti flera verk af bättre halt, helst då många sådane, i utlandet allmänna repertoir-stycken här skulle hafva nyhetens behag, emedan de dels aldrig, dels ej på många år härstädes förekommit. Hvarför äro Spohr och Kuhlau orepresenterade? Hvarföre nästan helt och hållet den äldre och nyare franska komiska operan, hvars framgång merendels alltid i förväg är gifven, och hvartill man i närvarande tid eger så lyckliga, fastän sällan rätt använda förmågor? hvarföre upptages aldrig åter den äldre buffans krona, »det hemliga giftermålet?»*) Hvarföre ej »Vestalen», Spontinis storartade verk? Hvarföre ej något af Glucks mästerverk, som nyligen i Paris firat en så lysande återuppståndelse? och hvarföre oupphörligen nöta Don Juan, Trollflöjten och Figaro, då Titus och Così fan tutte ännu återstå?

Troubadouren.

Det berättas, att en viss snillrik målare, som gjort sig till uppgift att framställa det egyptiska mörkret, men aldrig kunde få detta dystert nog, omsider tog sitt parti och målade hela taflan svart.

Den likaledes snillrike poeten sgr Salvadore Cammarano synes i det närmaste hylla samma åsig-

*) Sedan dess upptagen på kgl. theatern.

ter som nämde svartkonstnär. Han tyckes nemligen vilja indela vårt slägte i två stora flockar: den ena är till för att förgöra, den andra att förgöras; ett mindre parti är med om båda delarne. Dessa förmedlande bifigurer åter, med intressen af mindre mördande natur, och som hufvudsakligen representera de komiska dagrarne, hvilka i verkligheten aldrig underlåta att uppträda vid sidan af de tragiska skuggorna — dessa felas helt och hållet, och deraf kommer taflans exklusiva svärta. Men denna onatur, så menlig för de dramatiska motivernas friare och mångsidigare utveckling, är en gång för alla en vedertagen egenhet hos den italienska serian, och ett slägtdrag bör icke läggas individen till last. Italienaren tror stadeligen på dess förträfflighet och förstår att så kraftigt göra sin tro gällande, att man först af upplystare tider, som ej tyckas ligga oss alltför nära, lärer kunna vänta dess afstyrande.

En gammal zigenerska, som jagats på porten, då hon ville innästla sig på ett slott i Spanien, tillhörigt en grefve Luna, sökte hämnas denna skymf genom att trolla en feber på den ene af grefvens båda små söner. Gumman blef gripen och bränd, till straff för sitt okynne; men hennes dotter, Azucena, lät icke saken bero dervid, utan bortstal gossen, den hon i sin tur tänkte bränna lefvande; dock såg hon sig icke bättre för, än att hon stekte sin egen son, under det att grefvens stod oskadd bredvid och såg på, hvilket qui pro quo hon märkte för sent. Den lille grefven, hvilken hon uppfo-

strade såsom sin egen son, blef framledes en ypperlig troubadour och tillika en tapper krigare. Manrico — så kallas han — förälskar sig i sinom tid med framgång i en ung dam Leonora, men har olyckligtvis en förtviflad rival uti sin okände broder, numera herre af slottet Luna, sedan den gamle grefven gått till sina fäder. Efter många vådliga äfventyr till omvexlande förmån för de båda rivalerna, får Manrico slutligen ett afgjordt öfvertag, och står just i begrepp att fira sin förmälning med den sköna, då Azucena olyckligtvis faller i grefvens händer och summariskt dömes till undergående af eldprofvet, helst då hon upplyser att den förhatlige troubadouren är hennes son. Vid underrättelsen härom gör troubadouren ett förtvifladt utfall från sin borg (ty äfven han har öfverkommit en sådan) för att rädda sin moder från brasan, men blir sjelf totalt slagen samt fången, hvilket öde äfven drabbar Leonora, som skyndat åstad, för att söka reda på den förkomne brudgummen. Grefven finner sig högligen belåten, men kommer dock till korta, ty Leonora intager gift och i samma ögonblick då troubadouren mister hufvudet, underrättas grefven af Azucena, att han dödat sin länge sökte och saknade broder. Under det grefven vid dessa oförmodade vändningar af historien sjelf tappar hufvudet, faller ridån. Huruvida Azucena slipper stekas, upplyses icke.

Man finner, att detta äfventyr åtminstone icke saknar incendiära ämnen. Men har man en gång

antagit den gräsliga historien för god, hvartill man ändock för musikens och modets skull väl eller illa måste beqväma sig, så är det onekligt att operan, sådan den här gifves, kan skänka vänner af den moderna seria-musiken flera underhållande momenter. Verdi har ej obetydligt afvikit från sina föregångares stereotypa koloraturfraseologi, hvilken, qvick och pikant i buffan, i serian är så högst odramatisk. I de större kraftscenerna tycks han hafva valt Meyerbeer till förebild, och stundom med framgång, ehuru han icke uppnår denne raffinerade theaterkännare, hvars beräkningar aldrig svika. Sådane ställen äro t. ex. Azucenas stora scen i andra akten, der hon i en konvulsivisk vision skildrar bålets gräsliga äfventyr. Denna scen, hvartill urbilden återfinnes i »Profetens» berömda vision, är jemte den inledande zigenarchören ett nattstycke med många lefvande drag och af mycken dramatisk verkan. Främst bör dock nämnas den ryktbara miserere-scenen i sista akten mellan den kringirrande Leonora och den i tornet inneslutne troubadouren, under munkarnes dödssång bakom scenen. Leonoras uttryck af vild förtviflan, troubadourens mildare melodi och de dystert manande tonerna från kapellet bilda en ej allenast effektfull, utan poetiskt tänkt ensemble. Bland chörerna äro några vackra och karakteristiska, såsom nunnornas sång, zigenarchören m. m.

Icke dess mindre händer det dock ofta vår tonsättare att återfalla i den gamla italienska slen-

:rianen. Någon gång tager äfven han sin tillflykt till le gamla ökända kraftfraserna, sällan försummar ıan att cadencera sluten i arierna och duetterna, ɔch en gång låter han troubadouren uppstämma ett ‹lagoqväde, som på håret liknar den välbekanta Ernanigaloppen. Instrumentationen har vissa lyck-iga partier, dock är författaren ej serdeles rik på verksamma instrumentalmotiver, hvarför orchestrationen ofta nog vexlar mellan öfverlastning och torftighet. Men detta är hos den modernt italienska musiken ett commune malum, hvilket knappt mera lönar mödan att anmärka.

HERMAN BERENS.

Lully och Quinault.

Hr Berens, en icke blott talentfull, utan ock omtänksam konstnär, har denna gång noga sett sig före i valet af librett. De bästa operaböcker tillverkas i Paris, och derifrån har han visligen hemtat »Lully och Quinault», en täck och underhållande pjes, som redan i och för sig sjelf skulle försvara sin plats. Första akten framställer i lifliga och pikanta drag den berömde kompositörens ungdomsäfventyr i Mad. de Montpensiers kök, hvarvid de bekanta hithörande anekdoterna behändigt äro inflätade, och äfven Quinaults första poetiska rörelser, som göra honom bageriet otrogen, finna här sin plats. Andra akten, som från hertiginnans köksregioner förflyttar oss till hennes saloner, innehåller den likaledes underhållande utvecklingen af en hofintrig, hvari äfven Lully och Quinault äro intresserade, och hvars knut löses till belåtenhet äfven för pjesens unga hjeltar, om ock ej alldeles historiskt exakt.

Till operett passar stycket mindre än till komedi med sång — hvarmed vi mena sådana pjeser, der musiken egentligen endast förekommer, då sjelfva handlingen betingar den. Första akten är af mera musikalisk natur, men i den andra passerar hofintrigen, och sådane momenter äro sällan sångbara, hvarför man ock här och der ogerna finner en uddig dialog afbruten af en duett eller aria. Men allting har sina svagare sidor och dessa kunna ej fördunkla det helas öfvervägande förtjenst och värde. Hr Berens har äfven här häfdat sitt välförtjenta anseende såsom talentfull och routinerad kompositör samt synnerligast förstått att träffa den rätta tonen, den riktiga medelvägen mellan joller och stelhet, som i den komiska operetten så lätt förfelas. Hans musik är hållen i en lätt men vårdad stil, melodiskt liflig och i synnerhet rik på vackra instrumentaleffekter, hvilka dock aldrig undertrycka sången; åtskilliga visor och ensembler i första akten, den qvicka duon i den andra mellan pjesens båda hjeltar m. m. äro bland annat att nämna såsom lyckade partier. Någon gång har tonsättaren af onödig fruktan för längder förkortat ett och annat nummer, som man gerna skulle velat längre lyssna till, äfvensom inflätandet af ett eller par gammalfranska stycken vid passande ställen skulle varit af god dramatisk verkan. Operan är imellertid att räkna såsom en vinst för vår scen och förtjenar att på densamma fortlefva.

Också gifves den ganska lyckadt. Fru *Strandberg*, en Dugazon af utmärkta egenskaper, utvecklar dessa såsom Lully i en liflighet och friskhet, som säkert skulle angenämt öfverraska den, som det säges, i verkligheten föga älskvärde florentinaren, om han från sin grift i Eglise des petits pères kunde kasta en blick på sin framställarinna. Äfven är hr *Dahlgren* en särdeles god Quinault, som sjunger sina visor med mycket uttryck och känsla. Mamsell *Harling* (fröken de Brevolo) spelar behagligt och har, oaktadt en viss rädsla, för sin koloraturaria funnit rättvist bifall; hr *Uddmans* trefliga humor i mästerkockens rol roar nu såsom alltid, hr *Arlberg* representerar markgrefven med sin vanliga goda hållning och sitt musikaliska föredrag, och äfven mamsell *Landelii* garderobière förtjenar beröm. Mamsell *Sandberg* och hr *Fredrikson* innehafva talroler (hertiginnan och Marcillac), dem de framställa med den säkra takt, det goda spel, som man är van att finna hos dessa unga begåfvade artister.

FRANS BERWALD.

Estrella di Soria.

En kastiliansk riddare, vid namn Sambrano, älskar en dame, vid namn Estrella di Soria; denna älskar deremot en general vid namn Salvaterra; denne åter älskar en morisk prinsessa, vid namn Zulma, och denna älskas af en morisk prins vid namn Muza. Sådan är sakernas ställning vid ridåns uppgång. Pjesens innehåll utgöres nu af Estrellas åtgärder att skilja det enda bland alla de ofvannämnda paren som kommer öfverens, nemligen Salvaterra och Zulma, och härtill betjenar hon sig af en förtrogen vid namn Diego, ett slags Arlecchino, som jemte Sambrano skall bringa en viss komisk nyans i stycket. Hennes intriger hafva dock föga framgång, i synnerhet sedan Muza, för det han reklamerat sin brud, blifvit i hela hofvets åsyn dräpt af Salvaterra, utan att denne, så vidt man känner, stannar i något ansvar derför; konungen jemte hofvet anmärker blott att »hans hand begått en grymhet utan mått». Imellertid besluta Salvaterra och Zulma att för all säkerhets skull lemna landet; redan äro

de i begrepp att gå om bord på ett fartyg, då Salvaterra aflägsnar sig i något okändt ärende och lemnar Zulma ensam. Olyckligtvis kommer i detsamma Estrella, åtföljd af en skara banditer, hvilkas anförare hon befaller föra Zulma upp på en öfver hafvet belägen klippspets, hvarifrån hon (Zulma) ofördröjligen skall nedstörtas. Salvaterra blir vid sin återkomst ej litet häpen öfver denna nya sakernas ordning, och ifrågasätter i synnerhet det jus vitæ et necis, som Estrella så peremtoriskt vill utöfva; men detta lemnas utan afseende. Allt är nu så hemskt som möjligt; åskan bullrar och en gonggong slår 7; men just i det afgörande ögonblicket faller det sig så, att Diego, Estrellas förtrogne, finner sig rörd, uppklättrar på klippan, dödar bödeln och återför Zulma i triumf. De älskande förlora nu ingen tid, utan inskeppa sig på det skyndsammaste, och Estrella, som dånat af förtrytelse, qvicknar just vid i lagom tid för att se fartyget aflägsna sig. Slutet är, att hon medelst en dolk afhänder sig lifvet, sedan hon förut anmodat Lucifer att, om möjligt, ställa så till att fartyget förgås.

Man kan ej klandra att libretter, sådane som »Estrella», »Troubadouren», »Rigoletto», m. fl. skrifvas och uppföras; så länge man deraf finner sig uppbyggd, är det alldeles i sin ordning.

Det är bekant att melodien — den äkta nemligen, som eger ett uttryck, sammansatt af sanning och behag — att melodien, säga vi, som bör utgöra hufvudelementet i operamusiken, i våra dagar tycks

-ara nästan utdöd; äfvenså är det bekant, att nan under sådana omständigheter tagit sitt parti ›ch försökt komponera operor *utan* melodi, och ;lutligen vet man att de flesta dylika försök slagit ›fvermåttan bedröfligt ut.

Melodien är *musikens* själ; denna eger en ınderbar konformitet med *menniskans*, och eger lerför det rätta och träffande uttrycket för hela kalan af de i oändlighet vexlande känslor, hvilka lifvets drama utgöra motiverna för våra handlingar. Den komponist, som nu mäktat genomföra ›tt större tondrama, med kärlek, svartsjuka, hat, ıämdbegär såsom motiver, utan att i väsendtligae mån beherrska det motsvarande melodiska uttrycket, och sålunda hufvudsakligen funnit sig hänvist till de mera underordnade musikaliska faktoerna samt en skicklig sammanställning af deras erkningar — den har frambragt, ej en lefvande :onstorganism, men dock en konstfull efterbildning ıf en sådan; och om man än mindre igenkänner let skapande snillet än den arbetande handen, så nåste man dock erkänna att det varit en säker ›ch väl öfvad hand.

En hufvudfaktor i hr B:s verk utgöres af harnonien, den han på en gång behandlat med vetenkapligt djup samt med konstnärlig frihet, och hvilken ålunda innehåller många ganska intressanta momenter — visserligen ock några ställen, för mycket ,ffekterade för att vara sköna, ty äfven den vetenkapliga spekulationen har sitt koketteri. De har-

moniska effekterna uppbäras förnämligast af den förträffliga instrumentationen, rörlig och rik utan brokighet eller öfverlastning — några få momenter undantagna. Äfven af deklamationen har kompositören ej förgäfves påräknat åtskilliga lyckliga verkningar, och då man härtill lägger en väl använd kännedom om de tekniskt-vokala effekterna, så har man ett ungefärligt begrepp om hr B:s material. I sistnämda hänseende försmår han ingalunda italiensk koloratur, ofta på italienskt sätt anbragt vid ställen, der ett djupare uttryck hade varit bättre på sin plats, såvida hans melodiska uppfinning och situationens tomma pathos medgifvit sådant.

De komiska partierna äro i allmänhet de svagaste, och förvecklingen i scenen med fordringsegarne till och med ej utan en viss tragisk anstrykning. Musiken innehåller egentligen inga komiska elementer alls, den komik oberäknad, som alltid uppstår när pueriliteter behandlas med storartadt allvar.

IVAR HALLSTRÖM.

Hertig Magnus och Sjöjungfrun.

Text af Hedberg.

Hertig Magnus af Östergötland har råkat ut för en fix idé. Han tror sig nemligen veta att en fiskardotter, för hvilken han svärmar, icke är någon fiskardotter, utan en Ægirs dotter, en sjönymf. Till hälften har han också rätt, såsom vi framdeles skola finna. Den älskliga *Anna*, okunnig om sin upphöjelse till mythologisk personlighet, svärmar deremot ingalunda för den höge drömmaren, utan för en ung riddare, *Brynolf*, son af marsken Sten Åkesson. Då imellertid hertigen en dag störtar sig i Wettern för att fånga sjöjungfrun i hennes eget element, men åter uppfiskas, börja vederbörande allvarligen taga hand om saken, då det befinnes att Anna icke är en fiskardotter, än mindre ett sjötroll, utan marskens egen systerdotter som i sin barndom förkommit och af fiskarfolket blifvit upptagen. En politisk munklist som haft ett finger med i spelet, uppdagas vid samma tillfälle. Som Anna numera blifvit en *femme comme il faut*, hindrar ingenting hennes förening med hennes riddare,

helst då nu ock ett ljus uppgår för hertigen, sedan han i tre akter och en tablå famlat i mörker.

Kompositören har sålunda i sitt stoff fått både godt och klent, ehuru det senare åtminstone till en del hade kunnat förvandlas till sin motsats. Sålunda skulle det ej skadat, om äfven Anna på sin andel fått en fläkt af det gängse svärmeriet (såsom händelsen är t. ex. i »Elverhöi»): hon hade då blifvit en romantisk personlighet; nu är hon blott sentimental. Detta hade ock kunnat motivera illusionen hos hertigen, som då likaledes blifvit romantisk; nu är han blott en fåne. Det hela skulle genom det romantiska elementets tillkomst hafva vunnit mycket i färg och sanning.

Såsom musikalisk librett betraktad, innehåller pjesen åtskilliga för kompositionen tacksamma momenter, men stundom ock musiknummer vid ställen, der de störa handlingen och skingra intresset. Detta är i allmänhet ett fel hos våra originallibretter: man borde i detta fall följa de franska librettisterna, i hvilkas operetter musiknumren sällan verka störande, emedan de nästan alltid anbringas vid situationer af förherrskande lyrisk egenskap, som sjelfmant framkallar sång.

Det vissa är imellertid, att tonsättaren behandlat sitt stoff, sådant det är, med talent, smak och allvarlig flit. Två hufvudförtjenster framträda bestämdt nog för att bereda musiken ett betydligt plus: kompositören har nemligen förstått att anslå och fasthålla en nationelt nordisk grundton, som

visserligen kunnat ega mera nyans, men dock gifver en viss enhet åt det hela; och derjemte äro sångpartierna serdeles omtänksamt beräknade för de sjungandes individuella uppfattningssätt så väl som för arten och omfånget af deras röster. Häraf kommer, att de anlagda effekterna sällan förfelas och att sångarne sjunga con amore. En följd af det helas anläggning är imellertid, att grundfärgen blifvit mera sentimental än fantasirik, mera lyrisk än dramatisk; romanstonen är förherrskande, men i allt fall ganska behaglig och uttrycksfull. Detta karakteriserar det hela: ej hänförande genom starka drag, ej förvånande genom snilleblixtar, men oftast vackert, ej sällan rörande, alltid sannt och naturligt; musiken eger, med ett ord, ett andligt innehåll. Formen är, om än ej mästerligt, dock talentfullt behandlad, och instrumentationen framställer ett lifligt färgspel utan öfverlastning. Ett par episodiska figurer, *Lisa* och *Ulf* (en fiskarflicka och hennes fästman) representera det naiva folkelementet och hafva ej blifvit sämst utstyrda.

Åtskilliga längder och repetitioner behöfva någon afkortning, t. ex. andra aktens eljest ganska vackra final, m. m. Ett par andra nummer, som dels onödigtvis uppehålla, dels äro nog obetydliga, kunde med fördel helt och hållet uteslutas, t. ex. första duetten (Ingrid och Peder), munkens qväde (i första akten), fiskarvisan i andra aktens början m. m.

Bland de bästa numren må nämnas: Lisas visa samt hennes duo med Ulf, ett par ganska qvicka

och naiva pjeser; Annas melodiskt vackra romans samt den derpå grundade entreakten; qvintetten och trion, ett par ganska lyckade ensembler; bönchören och finalet i andra akten (med nödig afkortning): sista entreakten, fiskarchören och friarevisan (med dans), der folktonen är utmärkt lyckligt träffad, m. m.

Fru Michaëli såsom konsertsångerska.

(Med anledning af en utaf henne gifven konsert.)

Sedan den förträffliga sångerskan i en serie af sceniska framställningar skänkt vår musikverld så intressanta prof af sin talent i åtskilliga partier, utvecklade hon i går sin egentliga förmåga, nemligen i konsertsången. Här, der de dramatiska konflikterna, det sceniska bländverket försvinna, är sångaren hänvisad till sina egna medel och måste koncentrera sin hela kraft i det *musikaliska* uttrycket, i väckandet af det själslif, som slumrar uti tonerna — med ett ord, visa sig vara specielt musikalisk artist. Vi vilja icke ställa fru M. högst i konsten att gifva sitt föredrag denna mångskiftande färgglans, som ögonblickligen elektriserar; men hos rätt få hafva vi funnit denna genomskinliga klarhet och bestämdhet i uttrycket, och denna takt att i rätta ögonblicket sammanfatta klangens glans med tankens styrka för att framkalla ett storartadt moment och påtrycka sin framställning fulländningens stämpel.

Fru M:s repertoir stod ock i öfverensstämmelse härmed. Uti arian med obligat trompet, ur Samson, förenar Händel natursångens naivetet och kärnfulla enkelhet med en ojemförlig storhet i tanken, för hvilken äfven den egendomliga koloraturen ej är främmande. Fru M:s föredrag häraf utgjorde en musikalisk kommentarie till Tegnérs ord: »kraft och klarhet fordrar Phebus af de invigde,» och näst Jenny Lind är Louise Michaëli sannolikt vår tids största Händelsångerska. Äfven hr Peipke, som på cornett utförde obligatpartiet, förtjenar loford för sitt precisa ackompagnement, helst i terzpassagerna och dubbeldrillen.

Den sköna hymn, som Gounod utvecklat ur det Bachska klavérpreludiet, förfelade likaledes ej den vackraste verkan. Från det andliga området öfvergick sångerskan till det verldsliga genom Constanzas ypperliga aria ur »Enleveringen» (C-dur), föredragen med lika fulländning, och slöt med en dessertpjes, en glänsande valse légère af Gounod, som hon hade den artigheten att gifva da capo.

Joseph Tichatscheck.

(Masaniello.)

Den gamla satsen att konsten är lång och lifvet kort kan i fullt mått tillämpas på den dramatiska sångens och i synnerhet på tenorpartiernas representanter. Den silfverklara stämman utvecklar sig hastigt och står snart i sin fulla blomma, men endast långsamt mognar anden till den kraft, som förmår bryta den sjelfständiga banan och med full frihet röra sig på densamma. Ty den dramatiska framställaren måste först hafva individualiserat sin egen konstnärsnatur, innan han af densamma kan skapa nya gestalter, hvari det individuelt egna och nya sammansmälter med det allmänt sanna och gällande, samt omgifva det hela med den poesi, som förvandlar sjelfva den massiva verkligheten till ett lätt sken och i klingande välljud upplöser dess hårdheter.

Det är sålunda oftast först i det senare stadiet af sin bana, som den lyriskt-dramatiske framställaren uppnår den punkt, der hans skilda krafter koncentrera sig till *kraft*, och hans konstfärdigheter

till *konst.* Stundom har under tiden någon enskildhet förlorat sig, men det hela har vunnit.

Denna allvarliga riktning, som aldrig af dagens hugskott låter förvilla sig, samt dess lysande resultater är det, som vi beundrat hos män sådane som Cornet, Wild, Ander, och som senast i går beredde *Tichatscheck* på Stockholms sångscen en lika glänsande, som rättvis triumf.

Det ofvanstående framställer grunddragen i Tichatschecks konstnärsskap. Den som för ett par decennier sedan hört denna berömda stämma, lärer väl ej mera deri återfinna de kolossala medlen i deras fulla styrka, men dock ännu alltid en ovanligt kraftig och klangfull, oftast skön tonföljd, hvars egenskaper han noga känner och på det skickligaste förstår använda till stora dramatiska effekter. Man har förebrått Tichatscheck vissa egenheter, såsom ett besynnerligt manér att utföra bundna toner; dock var häraf denna afton föga eller intet att märka. Hans fack är det s. k. heroiska, ehuru han äfven utmärkt sig mycket i speloperan; han utvecklar härvid en originell uppfattning, en energisk, ofta imponerande deklamation, hvars medel han förstår att spara till situationens högsta moment; härmed öfverensstämmer ock hans mästerligt nyanserade spel, fullt af denna fjederkraft, af denna skarpa karakteristik, som hos Tysklands och Frankrikes större talenter utgöra så utmärkande drag. En rol af Tichatscheck är

i sin helhet en plastisk bild, som af tonerna erhåller den lefvande koloriten.

En sådan totalbild är Tichatschecks Masaniello. Det är intressant att följa karakteristikens väl öfvertänkta gradation, hvarigenom fiskarhöfdingen i olika stadier stiger från ett harmlöst naturbarn till hjelte, till tragisk personlighet. Denna naiva naturton visar sig i andra akten, uti hans godsinta väsende, hans sorglösa och okonstlade hållning; i barcarolen märkes de båda kupletternas af texten betingade olika föredrag. Fenellas öde tänder den slumrande gnistan med sydländsk hastighet. I tredje akten uppträder lazzaronnaturen i sitt tigerlynne; ännu har instinkten icke klarnat till medvetande. Officerens stilettiserande, det dånande uppropet till vapen, den vilda striden, allt går blixtsnabbt, energiskt. Den öfriga personalen uppfattade situationen raskt och lifligt, hvarförutan ock scenen ej skulle kunnat åstadkommas. — I fjerde akten finna vi den mera sansade folkmannen, som öfvertänkt sitt äfventyrliga kall. De vilda kamraternas hämdrop afhör han, sittande på en bänk, med skenbart lugn; blott då och då tillkännager en blixt ur ögat hvad som föregår inom honom. Men omsider utbryter volkanen; med situationen växer styrkan i spelet, i deklamationen, i stämman; höjdpunkten, då han tillbakaslår de blodtörstiga sällarne, visar att konstnärens kraft icke förgått med åren. — I femte

akten faller storheten lika hastigt som den stigit: Masaniello är ett offer för vansinnet, som i vild fart för hans förvirrade blick framgycklar de brokiga scenerna ur hans förgångna lif; man bör se och höra dessa feberaktiga fantasibilder, dessa öfvergångar från en konvulsivisk kraft till plötslig vanmakt; men genom den vansinniga sången, de fåniga åtbörderna framlyser den ädlare hållning, som utmärker den olycklige folkhöfdingens *sista* stadium och sålunda fulländar bilden.

Dessa drag, så fint tänkta, så verksamt utförda, beteckna mästaren och skola alltid utgöra en värdefull tradition; i denna skall han fortlefva.

Tichatscheck.

(Johan af Leyden.)

Tichatschecks andra uppträdande, nemligen i Profeten, har utfallit lika lysande som hans Masaniello; Johan af Leyden är ett parti, än rikare utrustadt med slående effekter, och det utmärkta sätt, hvarpå de framlyftas, har förvärfvat den ypperlige framställaren ännu lifligare bifall.

Den neapolitanske fiskarhöfdingen och den nederländske vederdöparekungen hafva (i de beträffande operorna) mycket gemensamt, synnerligast deras uppstigande från obemärkta individer, omed-

vetna om sin kallelse, till mäktiga folktribuner. Det är lokalfärgen, som individualiserar dem olika och utgör hufvudskilnaden mellan den eldfängde sydländingen och den mystiskt grubblande nederländaren; här är det ock, som vår framställare såsom sångare och skådespelare mest intressant utvecklar sin dramatiska konst.

Andra akten (hvari Johan först uppträder) är full af präktiga effektanläggningar, hvilka man ock efter förmåga gemenligen icke underlåter att göra gällande; Tichatscheck lemnar dem dock orörda, eller begagnar dem med stor återhållsamhet. Den fredlige borgaren *drömmer* ännu blott och förmår ej tyda framtidens hägringar; hans förderfliga kraft har ännu ej sprängt den omhöljnad, hvarinom den slumrar. I drömscenen se vi berättaren omringad af dunkla gåtor, dem han ej kan lösa: instrumenterna kasta en skarp belysning på dem; men hans blick är inåt vänd, han ser och beskrifver endast företeelserna i sin inre verld. Detta är konstnärens uppfattning; han ger en själsmålning, som uti intresse vida öfverväger de sceniska och vokala effekter, som han för dess sannings skull lemnar åsido.

Men annorlunda stå sakerna i tredje akten. Inbrytande olyckor hafva förjagat de dimmor, som omhöljt denna eldsjäl, hvars strålar nu förtära allt hvad som kommer i dess väg; mystiken har genom fanatismen erhållit en yttre riktning, och den fredlige drömmaren förvandlats till en mordengel.

Det gäller att på en gång böja och fanatisera de vilda horderna, så att de blifva lydiga redskap i hans hand; i dessa scener koncentrerar konstnären hela styrkan af sin imponerande stämma, af sitt intelligenta och energiska spel; man fattar hvarför hären nedfaller vid hans bud: »*Nieder auf eure Knie*», man känner huru den upptändes af stridslust då profeten uppstämmer den lågande hymnen.

I fjerde akten (kyrkscenen) får svärdet hvila, och här uppträder åter den drömmande mystikern, som nu betraktar sig sjelf såsom en omedelbar emanation från gudomen. I strid härmed råkar hans menskliga väsende, då han för att rädda sin moder, måste förneka henne; ty hans kärlek till sin moder och till Bertha går såsom ett försonande motiv genom detta af vilda mordscener befläckade lif. Här är i synnerhet hr T:s stumma spel så uttrycksfullt genomfördt, att man i hans väsende, i hans mimik kan följa hela tankegången, vacklandet och det ändtliga beslutet. Äfven exorcismen göres förträffligt af de båda beträffande personerna.

I femte akten öfverlemnar profeten sig fritt åt dessa menskliga känslor; bland annat förekommer här en terzett, ett litet mästerstycke, som tyvärr länge varit uteslutet och nu, utfördt af m:llerna Andrée och Lublin samt Tichatscheck, frambringar den skönaste verkan. Men hans fall kan ej längre fördröjas, och hans kära

måste dela det. I bankettscenen träder han i sitt sista stadium; mystiken, hvilken såsom hufvuddriffjeder hittills aldrig saknats, är försvunnen. I dess ställe inträder hånet mot verlden, mot sig sjelf; detta uttalar han vid den fulla pokalen, omgifven af yppiga odalisker och då han med sin moder i famnen begrafver sig under slottets ruiner, klinga ännu de sista tonerna af den vilda bacchanalen. I T:s sång ligger ingen bacchantisk fröjd, men lågande trots, förakt, förtviflan i det hånfulla farväl, som han i väldigt dånande toner slungar till menskligheten.

På detta sätt fulländas äfven denna bild.

Joseph Tichatscheck är född i Weckelsdorf i Böhmen d. 11 Juli 1807. Under det han besökte gymnasiet i Braunau var han tillika altist i dervarande benediktinerkloster, till dess hans stämma öfvergick till en herrlig tenor. År 1827 begaf han sig till Wien för att studera läkarekonsten, men föranläts snart att öfvergå till scenen. Han studerade nu den högre sångkonsten med Staudigl, Sophie Löwe m. fl. hos Ciccimara, och debuterade 1827 med utomordentlig framgång i Gratz. Efter lika lyckliga resultater i Wien och Dresden, önskade man på båda dessa orter fästa honom; han bestämde sig för Dresden, der han sedan dess varit anställd vid hof-operan och tillika som kammar-

sångare, i hvilken egenskap han förnämligast fungerar vid hofkyrkomusiken. Såsom gäst har han uppträdt på alla Tysklands större theatrar och öfverallt mottagits med enthusiasm; äfvenså i London, Amsterdam m. m. För att spara denna märkvärdiga talent, är han af sitt engagement (för 6 månader årligen) endast sysselsatt för 2 månader i sender, så att han efter en sådan tid alltid har 2 fria månader. Hans repertoir är ganska betydlig, och utom sina egentliga heroiska roler har han med lika framgång äfven sjungit de förnämsta lyriska partier och spelroler ur samtliga skolorna. Hans konst är ej manérfri, men storartad och originell.

J. N. Beck.

(Wilhelm Tell.)

Äfven i Becks framställning af Tell fann man en af dessa fulländade konstbilder, som med plastikens bestämdhet förena det rörliga lif, som endast den högre dramatiken förmår skänka sina daningar.

Uti de första scenerna uppträder Tell endast som den harmlöse landtmannen, hvilken under landtfolkets glada sånger lär sin son sköta bågen och för alla har ett vänligt ord. Endast den tankfullare blicken röjer aningen om stundande bragder, den ädlare hållningen om den ännu slumrande hjeltekraften. På en gång vaknar den — den olycklige Leutholds befrielse utgör för honom en bild af nationens: det är ett elektriskt moment, då han från den häpnande färjmannen rycker åran, som i denna hand tycks förvandlas till ett slagsvärd, och man känner att denna arm äfven skall krossa tyrannen. Här först utvecklar konstnären sin stämma i dess fulla kraft, här förekommer ock ett af dessa intressanta ögonblick, då han plötsligen förvandlar dess dunklare timbre till en klangfärg af öfverraskande klarhet.

I andra akten uppträder han i Rütliförbundet ordnande och ledande, på en gång med patriotens hänförelse och med härförarens lugna öfverlägsenhet; och likväl förnekar sig ingenstädes den okonstlade landtmannen. Intressanta ögonblick saknar Beck ingenstädes; dock förekomma i denna akt inga af hans egentliga glansmomenter.

Dessa äro sparda till tredje akten, till skottscenen, hvaruti konstnären koncentrerar sin hela kraft. Man beklagar blott att dessa scener, hvari handlingen och tonen så skönt sammansmälta, endast tillhöra ögonblicket. Ångsten och själsqvalen, så skönt uttryckta, försvinna plötsligen, då hjelten vaknar och med thordönsstämma slungar förkrossande ord mot tyrannen, men blott för att nästa ögonblick, sjelf besegrad af naturen, bringa denna det största offret — ett knäfall för despotismen. Det är värdt att bevara i minnet, detta moment, der de bönfallande orden motsäga det inre raseri, som den knutna handen söker tillbakapressa, under det att sjelfva lemmarna vägra att böja sig för despoten, och de dofva tonerna hvarje ögonblick hota att bryta löst uti en förbannelse mot förtrycket. Ändtligen, då det afgörande ögonblicket nalkas, får den vekare känslan öfverhanden: i den vackra arian med obligat violoncell lemnar han fritt lopp åt sin smärta, och höljer sitt barn, det han måhända i nästa ögonblick skall förderfva, med rörande ömhetsbetygelser; allting var förträffligt uttryckt, ända till den med feberaktig hast gifna förmaningen att

vid skottet tillsluta ögonen o. s. v. Efter bragden trotsar han frimodigt förtryckarens nya försåt. Här äro de Schillerska orden bibehållna: »*Mit diesem zweiten Pfeil durchschoss ich Euch, wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte; und wahrlich, wahrlich! Euer hätt' ich nicht gefehlt!*» uttrycksfulla i sig sjelfva, blifva orden det ännu mera i sin förening med tonerna och förvandlade sig här till ett glödande utbrott af frihetskänslan, förkunnande tyrannen hans dom.

Med »Tell» afslutade Beck sina gästroler härstädes, hvilka på en gång beredt publiken ett det ädlaste nöje och för våra lyriska artister uppställt en efterföljansvärd förebild.

Beck.

(Rigoletto.)

Äfven det vidunderliga kan en intelligent framställning göra naturligt, äfven det motbjudande skönt, då dessa elementer nemligen förut endast äro antydda, ej utvecklade. Den snillrike framställaren förmår att af löst framkastade drag dana en poetisk och natursann bild, att genom uppfinnandet af nya motiver förklara det osannolika, bringa enhet i det osammanhängande, samt visar, genom att uppenbara ännu en märkvärdig sida af det menskliga hjertats mysterier, att ljusets spridande på tankens

område tillhör mimens ej mindre än forskarens sändning.

Den som bevistat kongl. operans båda senaste representationer skall ej tveka att hos Rigolettos förträfflige framställare i hög grad erkänna denna förmåga. En narr ex professo, men derjemte en natur med djup i känsla, kraft i handling — dessa äro de löst och obestämdt framkastade elementer, hvaraf konstnären skapat denna helgjutna bild, som nyligen varit föremålet för en så rättvis beundran. I första akten uppträder Rigoletto som en narr, ej blott ex officio, men ock con amore: hans bättre natur har ännu ej vaknat; hånet mot den olycklige Monterone visar honom i den djupaste förnedring. Men redan den gamles anathema mot den brottslige hertigen väcker hans första rörelser af blygd och häpnad, dem han fåfängt söker bortskämta, och denna öfvergång är i framställningen mästerligt nyanserad. Nu vänder sig förbannelsen mot Rigoletto. Det ominösa ordet träffar honom såsom en blixtstråle, som genomilar hvarje lem; man tror sig se den höga gestalten sammankrympa — den kraftfulle mannen i ett ögonblick förvandlad till en vanmäktig gubbe. — I andra akten se vi honom redan förvandlad: det är det dystra allvarets man, i hvars öra ännu fördömelse-ordet ljungar, tryckt af bekymmer för sin dotter, men beredd att med kraft kämpa mot ödet — och likväl spårar man ännu narren i gången, i rörelserna, som påminna om hans yrke. — Tredje akten innefattar taflans

förnämsta glanspunkter. Scenen är vid hofvet, der Rigoletto måste uppträda i sin egenskap af gyckläre. Hans dotter är borttröfvad af den tiger som ej släpper sitt byte, den gamles förbannelse har burit sin frukt, och den förkrossade fadern måste med narraktiga upptåg söka roa sina bödlar. Det konvulsiviska bemödandet att under gyckléts mask dölja själsqvalen, hans med darrande röst i afbrutna toner uppstämda visa, det vansinniga löjet — detta utgör en skildring af den mest skakande sanning, som påminner om Shakespeares tragi-komiska karakterer. Men i det ögonblick då hans dotter instörtar, afkastar han narren för alltid — hvarje spår deraf försvinner på en gång: han är nu blott vedergällningens man, det hämnande ödets representant, som blir sublim i det ögonblick, då hans befallande vink är tillräcklig för att aflägsna hofmännen, hvilka försvinna såsom pygmeer för en högre andes bud.

Vi hafva ej serskildt omnämt konstnärens sång, emedan dess dramatiska betydelse är oskiljaktig från spelets.

Med denna akt afslutas egentligen intresset. Äfven i sista akten är Becks framställning tillräcklig för att adla det platta; men den slutliga upplösningen qvarstår likväl alltid för mycket krass för att kunna medgifva något försonande. Man har föreslagit att låta hertigen träffas af blixten i det ögonblick då han, besjungande sina bragder, promenerar öfver bron, för att gifva dissonansen en om än knapphändig upplösning, och detta tycks

hafva dess mera skäl för sig, som åskan ändå befinner sig i full verksamhet under denna scen, fastän blott för effektens skull, och sålunda väl kunde användas till något nyttigt ändamål.

Två halfförgätna Storheter *),

En återblick till förflutna epoker i svenska musikverlden fäster uppmärksamheten företrädesvis vid en mästare, hvars öfverlägsna förtjenster belönats med den hos oss ej ovanliga gärden åt storheten — *glömskan:* ett öde, som träffat *Pehr Frigel* ej mindre än hans utmärkte samtida konstbroder Wikmanson. Man frågar sig efter upphofvet till denna företeelse, desto oförlåtligare, ju oftare den förekommer; detta upphof är alltid detsamma och återfinnes i vårt gamla välbekanta nationallyte, *missundsamheten,* jemte den besynnerliga, men okufliga benägenheten att låta *en* storhet, men icke *två* få gälla — nemligen samtidigt. (För litenheterna gäller tyvärr icke denna grundsats; af dessa kan man aldrig få tillräckligt.) Den, som nu för sig eger ett parti eller förstår konsten att skapa sig ett sådant, låter deraf uppbära sig sjelf och på samma gång undertrycka en mindre praktisk men ej sällan mera betydande medtäflare: denne, nu endast uppburen af sitt medve-

*) Med anledning af Minnesfesten i K. Musikaliska Akademien i Maj 1866.

tande, drager sig vanligtvis tillbaka; hans namn förbleknar hos samtiden och öfvergår till glömska hos efterverlden. Detta är sakens vanliga ordning, och sjelfva förhållandet är desto sorgligare, som det beröfvar nationen frukterna af dess större förmågors verksamhet och troligen ännu ofta kommer att göra det.

Men de sålunda begrafna skatterna äro frön, som icke äro ämnade till att ligga döda i jorden: i sinom tid uppblomstra de i ny glans och herrlighet. Detta är en verldslag, som aldrig förfelar att göra sig gällande; skada blott, att det ej är den lefvande, utan endast hans grafurna, som omsider får skörda lagern. På senare tider har Musikaliska akademien gjort sig till en värdig uppgift att åter bringa sådane nedmyllade dyrbarheter i dagsljuset; såväl vid dess minnesfester som vid de offentliga föreläsningarne har detta skett i ord och ton, så vidt hennes krafter medgifvit. Vid detta tillfälle framställdes en karakteristik af Frigel såsom konstnär och menniska, hvarvid hans artistiska betydelse uppskattades till dess rätta halt; men det var först i hans egna verk, som bilden ur glömskans natt uppsteg i full klarhet och visade de rena drag hvarmed konstens genius betecknar sina ädlaste söner och inviger dem åt odödligheten.

Det var ur Frigels stora oratorium »*Försonaren på Oljoberget,*» som tvenne nummer uppfördes, nemligen ouverturen och en sopranaria; båda styckena förvånade genom sin stora och rena stil, sina ädla

motiver, sitt på en gång grundliga och fattliga skrifsätt och sin effektfulla instrumentation. I serskild förbindelse står man hos fru Louise Michaëli, hvars värdiga och storartade föredrag så lyckligt tolkade arian, att man frestades tro den vara skrifven för henne.

Mindre storartad än Frigel, men mera mångsidig, mera sympathisk genom sin hänförande lyrik, sin glödande fantasi, är *Eduard Brendler.* Äfven denne högt begåfvade tonsättare tillhör ej mera dagordningen och synes likaledes vara på väg till Lethes flod. Hans opera »Ryno» har ej gifvits på mera än 30 år, oaktadt den med vissa afkortningar, i synnerhet i dialogen, utan tvifvel med mycken fördel kunde och borde återtagas. Brendlers musik till denna opera är af en utomordentlig friskhet och skönhet; de kompletterande numren af en hög konstväns hand uppvisa likaledes vackra partier, och man eger i sanning ej ett så stort öfverflöd på värdefull operamusik, att man utan vidare borde i theaterns arkiv begrafva ett verk af denna halt. Äfven hans båda deklamatorier hafva blifvit alltmera sällsynta: »Edmund och Clara» lärer ej hafva uppförts sedan Brendlers frånfälle, och »Spastaras död» icke på 17 år.

Sistnämda deklamatorium, komponeradt för orchester och chör, daterar sig från år 1830. En allmän hänförelse väckte redan då den genialiska uppfattningen af den glödande dikten, den varma känsla, den lågande fantasi, hvarmed han skildrat de skakande

situationerna, samt det helas vältänkta anordning. Tre elementer uppträda här: berättaren framställer för oss den tragiska tilldragelsen och reflekterar öfver dess fasor; men derunder öppnar musiken för oss sjelfva skådeplatsen med den lefvande handlingen: vi *se* den olyckliga Spastara, med sitt barn, omhvärfd af sprakande lågor, vi svindla med henne vid den ramlande trappan, vi höra hennes spöklikt vilda skratt, och alla de vansinniga fantasier, som drifva henne till förtviflans bråddjup, draga äfven förbi vår bäfvande själ. Men öfver detta vilda tumult ljuder serafernas bön, som i rena harmonier sväfvar upp mot höjden: »Gud, nådig, barmhertig, förbarma dock dig!» och öfver det hela sprider en öfverjordisk, försonande dager.

I en sådan uppfattning af det rika ämnet uttalar sig på en gång ett musikaliskt snille af högre ordning, en äkta poetisk natur och en tänkande konstnär. Verket är ett mästerstycke, som hedrar den nation, i hvars midt det skapats; det borde oftare bringas till uppförande med de bästa krafter, som här äro att tillgå, och då ingen enskild man hos oss kan publicera partituret, borde det på allmän bekostnad spridas i vidare kretsar: en utmärkelse, som vederfarits produkter af ojemförligen ringare halt än »Spastaras död».

ROBERT SCHUMANN.

Paradiset och Perin.

Dikt af Thomas Moore.

Uppförd på Harmoniska sällskapets konsert i Maj 1864.

Detta märkvärdiga verk, hvaraf vid detta tillfälle tvenne afdelningar hördes, daterar sig från Schumanns äldre och lyckligare period och räknas bland hans bättre kompositioner. Dikten är rik på poetiska skönheter, men ej i lika mån på elementer, tacksamma för tonsättaren, och man finner lätt att den af skalden icke beräknats för musikalisk komposition. Dessa yppiga orientaliska bilder, dessa vuer af en svällande indisk natur finna sällan uti tonverlden motsvarande uttryck. Äfven ordet har sin musik, men den är af annan art än tonens och låter sällan förena sig med denna, såsom man bland annat kan finna af Schillers och Tegnérs poesi. I Moores dikt göra blott enskilda partier undantag från detta förhållande.

Schumann egde en stor, en sällsynt förmåga i skapandet af smärre bilder, i den musikaliska framställningen af raskt skizzerade karakteristiska situationer, hvari han alltid träffade den rätta tonen och hvilka han förlänade den lifligaste färg, äfven-

som han förstod att gifva sina rent lyriska partier ett uttryck af öfversinlig skönhet, som i synnerhet förvärfvat många af hans sångstycken en så allmän sympathi. I detta hänseende stod han *åtminstone* i jemnbredd med sin själsfrände Mendelssohn, men blef efter i förmågan att skapa ett stort helt, att i motsvarande breda och kärnfulla former genomföra storartade tankar. Han var en snillrik artist i miniaturen, i genremålningen, men egde ej samma styrka att arbeta i stort. Detta i förening med sjelfva textens förhållande till musiken, har frambragt det resultat, att Schumanns komposition innehåller enskilda partier af ovanlig skönhet, af sannt poetisk konception, men saknar inre hållning, koncis totalform. Intresset stannar hufvudsakligen vid genialiska detaljer, men det hela blir något tröttande, helst då de berättande ställena icke äro reciterade (såsom hos de äldre oratorie-komponisterne), utan oftast hållna i en utförligare form, som fördröjer berättelsens fart och tillegnar sig den reflexion, som bort vara de följande lyriska partierna förbehållen. Dock förekomma äfven några vackra undantag i detta fall. — Förträffliga ställen äro deremot t. ex. skildringen af striden, nilgeniernas chör, jemte flera andra partier, hvari Schumann utvecklat hela rikedomen af sin glödande fantasi, af sin ädla känsla, jemte ett högst talentfullt användande af harmoniens och instrumentationens effekter.

Schumann, med ett ord, sänder oss här på en långvarig och mödosam vandring, hvarunder vi

stundom anträffa herrliga oaser med friska källsprång och underbara blommor; i vår beundran af dem blandar sig önskan att längre hafva fått njuta deraf.

Rörande den Schumannska musikens värde i allmänhet har man fört strider, lika långa som onyttiga, emedan de tvistande merendels bestått utaf absoluta anhängare och absoluta motståndare hvilka oftast åsidosatt den nödiga urskiljningen, och det vissa är att de förra ej minst hafva skadat honom. Äfvenså har en bristande sakkännedom stundom sammanblandat honom med de s. k. framtidskomponisterna, hvilka trösta sig öfver sina missöden hos samtiden med den gloria, hvarmed efterverlden skall dekorera dem, och den de förskottvis uttaga i förutsättning att de ofödda i sinom tid nog skola veta att göra sin pligt. Men Schumann behöfde icke grunda sin reputation på så osäkra fordringar; hans bättre verk har redan den *urskiljande* samtiden uppskattat lika mycket, som efterverlden utan tvifvel skall göra det, och hans stundom vidunderligt misslyckade produkter skall framtiden begrafva i samma glömska, som betäcker alla förgångna storheters förvillelser.

A. F. Lindblad.

(Senaste sånger).

Hr Lindblad har försökt sig på många af de olika fält som utgöra sångens stora rike, och derifrån medfört ett rikhaltigt florilegium, som föranledt en betydande mångtalighet så väl som en inre mångfald, hvilken uti hans individuella uppfattningssätt funnit sin medelpunkt. Serdeles har han lyckats i den egentliga visan, kuplettsången, helst då han här anslagit en nationell folkton, som mest torde medverkat till den Lindbladska sångens popularitet, ehuru han här någon gång ock förirrat sig in på hvardaglighetens område — äfvensom i den kontemplativa genren, som måhända mest öfverensstämmer med förf:s lynne och derför ock företrädesvis af honom bearbetats.

Bland de 14 häftena (med 98 sånger), som hela samligen omfattar, innehålla de båda sista endast hittills otryckta stycken, 15 till antalet. Den egentliga visan är här icke representerad, hvaremot den reflekterande, beskådliga tonen är förherrskande. Det är detta lugna *Gemüthsleben* (för hvilket vi väl hafva sinne, men ej något ord), som vaknar

och utvecklar sig sedan stormarnes period är öfverstånden och, uppfattande tingen i deras objektivt poetiska sanning, afspeglar sig i dessa rena och klara konstformer, hvilkas frambringande företrädesvis är den öfver lifvets middagshöjd skridne konstnären förbehållet. Äfven dessa sista sånger tillhöra denna sfer: de likna sommarens sista vackra dagar, som med sin milda värma, sitt klara ljus ännu glädja hjertat och bjuda ett vänligt farväl åt alla dem, hvilka åt vårens fägring och sommarens prakt så länge haft sin fröjd.

Flera af dessa nya sånger äro jemnbördiga med de bästa från L:s äldre period, t. ex. »*Hvar är mitt hem?*»; »*A une femme*»; »*Ur en dikt af Ibsen*»; »*Till godheten*» m. fl. Trettonde häftet börjas och slutas med hjertliga sånger till Geijer och hans efterlemnade enka. Flertalet af styckena skall genom sin intelligenta konception, sitt fina och sinnrika arbete fästa uppmärksamheten och intresset, nemligen då de accompagneras noggrannt, ty ej sällan rör sig sången uti deklamatoriska satser, hvarvid pianot fasthåller och fortspinner den melodiska tråden. Ett eller annat stycke har erfarit en ofördelaktig inverkan genom en mindre tacksam text, som stundom förirrat sig in på blotta förståndsreflexionens område, för hvilken musiken saknar uttryck, t. ex. »*Efter läsningen af en tendensdikt*» m. fl.

Det hela utgör en ädel prydnad för vår sånglitteratur, som för ingen musikvän borde förblifva obekant.

Halfdan Kjerulf.

Norske viser.

De flesta nationer äro stolta öfver sin nationella och sin folkmusik, mera än öfver mycket annat, och äfven Norden håller den högt i ära.

Vanligtvis betraktar man nationel musik och folkmusik såsom identiska begrepp; dock äro de stundom väsendtligen olika. Folkmusiken, som jemväl *kan* vara nationel, bör alltid vara allmänfattlig, naturlig, ursprunglig, fri från allt som liknar manér; den upphör eljest att vara folkmusik. Den nationella musiken åter måste *alltid* bära vissa individuella grunddrag, hvilka dock, om de ställas utom de riktningar, som andra nationer vunnit, lätt föranleda ett ensidigt manér, en stereotyp slentrian, och om den än bevarat något mer eller mindre stelnadt nationelt, så har den dock ej mera något gemensamt med folkmusiken. Den nyare italienska musiken lemnar härpå ett slående exempel: samma ständigt återvändande formler, samma stående fraseologi, som med hvarje ny tonsättare alltmera förlorar i innehåll; den förnekar allt, utom sitt fädernesland.

Vi vilja nu ett ögonblick uppehålla oss vid folkmusiken, helst den nordiska. Benämningen är icke så alldeles riktig, emedan de ypperliga forntidsromanser vi ega, till större delen otvifvelaktigt ej utgått från det egentliga folket, från allmogen, utan från hofvens skalder och sångare, hvilka på en tid då musikvetenskapen ännu ej var till, eller ock utgjorde de lärdes uteslutande tillhörighet, sjöngo ur varmt hjerta hvad deras genius ingaf dem, obesvärade af enkel, såväl som af dubbel kontrapunkt. När konstmusiken utträngde naturljuden från höghetens salar, togo de sin tillflykt till landtfolkets hyddor, der de mottogos med öppna armar och i sekler troget bevarades, till dess de i början af detta århundrade firade en lysande återuppståndelse i större kretsar, till följd af den orubbliga verldslag, som aldrig låter något förkomma hvarpå en genius tryckt sin stämpel. Egentligen passar benämningen folkmusik på alla tonprodukter, som framställa momenter ur naturlifvet eller menniskans sympathier med detta, utan all anklang från det moderna samhällslifvet eller från salonsverlden. Här sammanträffar den *ideala* konstmusiken med naturmusiken uti den frihet, som är en följd af ingifvelsens renhet, uppfattningens klarhet; så sjöng Haydn i »Skapelsen» och »Årstiderna», så Mozart i Trollflöjten, så Beethoven i Pastoralsymfonien och i nionde symfoniens glädjehymn: en folkmelodi, för mycket menskligt allmän och omfattande, för att

vara bunden vid någon serskild nation *). Detta är äkta folkmusik, såväl som »liten Karin» och »Sven i Rosengård». Det allmänt menskliga är det, hvari det blott nationella uppgår, eller som åtminstone frigör och lyfter dess väsende.

Sedan *vår* folkmusik återgått från sin landtliga asyl till den stora verlden, har bladet underbarligen vändt sig. Positiven hafva öfvertagit de forna bardernas bestyr i afseende på musikens popularíserande. Labitzkypolkor öfverrösta hambopolskan, Fra Diavolo slår kämpen Grimborg ur brädet och Nürnbergerdockan liten Karin. I den eleganta verlden deremot ser det annorlunda ut: Konsertvirtuoserna förvandla till potpourri både Necken och kämpen Grimborg, både liten Karin och liten Kerstin. Romanskompositörerna inspireras företrädesvis af valltöser, strömkarlar och tomtegubbar, samt dväljas helst vid elfvom, på berg och i dalom. Ännu står Geijer på detta område ouppnådd med sin kolargosse och sin viking; sjelf har barden återvändt till poesiens hemland, dock icke utan att i Lindblad qvarlemna en värdig efterföljare.

Äfven brödrarikets tondiktare hafva icke underlåtit att anslå dessa strängar. *Ole Bull*, af mången räknad bland blotta konstmakare, har åt

*) Vår folksång är i synnerhet en stark melodi-kosmopolit: skrifven i Frankrike af en italienare, har den sedan blifvit engelsk och slutligen svensk folksång, och ingenstädes har den befunnits vara främmande.

dessa öfverlemnat naturtonernas potpourriserande, men sjelf förstått konsten att äfven uti formen af modern virtuositet bevara deras ursprungliga poesi, deras kärnfriska humor. För sången behandlas samma ämnen af hr *Halfdan Kjerulf*, likaledes på ett sätt, som icke allenast väckt uppmärksamhet, utan ock förtjenar densamma. En fin instinkt, alltid för ädel för det platta, stundom för ren för det sökta, har merendels lärt honom att undvika båda dessa klippor och upptäcka den skatt af poesi, som på djupet döljer sig mellan dem. Den grazie, som doftar i hela naturverlden, får ej saknas i en afspegling deraf, och dess närvaro är äfven ett säkert kännetecken på poesien. Grazien tillhör folktonen, elegansen salonstonen. Ej sällan händer det, att de moderna barderna, i sin ifver att undvika den senare, äfven gå miste om den förra. Hr K. har dock äfven här ofta förstått att träffa det rätta.

I några stycken kunde man imellertid anmärka en alltför lös form; i andra en viss preciös ton, som isynnerhet uti harmonien och det stundom öfverlastade accompagnementet gör sig märkbar.

I det hela taget förtjenar dock hr Kjerulfs musik mottagas med samma värma som den sjelf innebär.

Harmoniska Sällskapet.

(Ryno. — Mendelssohns A-moll-symfoni. — Beethovens messa N:o 1.)
1864.

Harmoniska sällskapet har gifvit sin tredje abonnementskonsert efter ett synnerligen rikhaltigt program. Med de valda numren ur operan »Ryno» fullgjordes en akt af pietet mot en tonsättare, som mest af våra mera betydande komponister råkat i förgätenhet och säkerligen minst af alla förtjent det. Detta erkändes ock af en hög person, i det han fulländade *Brendlers* af döden afbrutna verk. Hvad B. medhunnit af detta arbete utgör ett värdigt sidostycke till den tyska operakompositionens bästa produkter på 1820-talet, och öfverträffar vida hvad *vår* tid på detta område presterar. Uppfinningens friskhet, melodiernas skönhet uppbäras af den renaste form, den effektfullaste instrumentation, och detta mästerskap eröfrades med stormsteg af en autodidakt, som ej långt förut varit fjettrad vid kontorspulpeten, den han först i sin mannaålder öfvergaf för att gripa till lyran. »Ryno» har på 30 år ej varit uppförd; »Spastaras» partitur existerar blott i manuskript; vi vilja hoppas att den

tid ej är aflägsen, då den förre åter skall bli synlig på scenen, der den ock, under förutsättning af nödiga anordnanden, säkert bör bibehålla sig.

En mellanafdelning i konserten utgjordes af Mendelssohns A-molls-symfoni, som genom sin romantiska folkton vunnit så allmän anklang. För:s fantasi tycks här hafva dröjt vid någon rörande saga från den tyska medeltiden, hvilket redan antydes genom den dunklare ton, som råder i de båda yttersta satserna, men i den luftiga elfscenen (Scherzo) förvandlar sig till bländande klarhet. I detta parti, så väl som i musiken till »Sommarnattsdrömmen» och »Melusina» äro instrumenternas klangfärger ej mera blott illustrationer, hvilkas skiftningar kolorera den melodiska teckningen: de äro anderöster, som för den inre varseblifningen afslöja en verld, för hvars mysterier våra yttre sinnen äro slutna. Mendelssohn var en af de få, som förstodo att aflocka instrumenterna deras innersta hemligheter.

Adagiot i symfonien är af något svagare innehåll, och finalet har en tillagd slutsats, som från idealernas verld oförmodadt återförsätter oss till konveniensens. Detta slags slut tycks hafva fordrats af förf:s plan, men motsagts af hans känsla; man öfverraskas för öfrigt ej sällan af sådane momenter, äfven hos de största mästare.

Beethovens första messa (C-dur) slöt konserten. I detta mycket omtalade verk igenkänner man Beethovens storhet mera uti enskilda partier än i det

hela; sjelfva ämnet har utan tvifvel icke kunnat anslå honom. Man tror sig se en Zevsgestalt inspärrad i ett katholskt kapell; det gamla trotset har svårt att förvandla sig i devotion och ruelse; redan i *Kyrie* klingar andakten icke rätt orthodoxt, och hans *Credo* är ej utan en viss skeptisk anklang; men i *Sanctus* spränger giganten fängelset och försvinner under väldigt thordön.

Dessimellan förekomma imellertid partier af stor skönhet, med poesiens och religionens dubbla helgelse: hit räkna vi det förträffliga *Et incarnatus*, och äfvenså *Benedictus*, som allt igenom är hållet i den stil af ädel enkelhet, som var Beethoven egen. *Dona nobis* bär uttrycket af frid och försoning, men verkar genom en nog bred anläggning till effektens afmattande. En egenhet i denna, så väl som i B:s andra större messa, är de ej sällan besynnerliga, ofta svåra och ansträngande lägena för sångstämmorna; sjelf tycks han hafva ansett dem nödvändiga för sina intentioner, ty till ändringar häruti var han omöjlig att beveka.

Gade.

Elverskud.

Gifven på Harmoniska Sällskapets konsert.

»Elfkungens dotter» (*Elverskud*) är en genomkomponerad ballad för solostämmor, chör och orchester, af Gade. Ämnet är hemtadt från en dansk folksaga och tillhör således det romantiska området. En riddar Olof, som är färdig att anträda en ridt till sitt bröllop, låter oaktadt sin moders varningar, under vägen snärja sig i de garn, som elfkungens svartögda dotter utlagt för honom; men då han icke destomindre ej vill öfvergifva sin brud, låter den svartsjuka elfvan honom med lifvet plikta för sin vankelmodighet. Ämnet är tacksamt, ehuru i behandlingen, af poeten, ej af tonsättaren, nog långt utspunnet. Den har en halft dramatisk, halft episk form, hvari Olof, hans moder och elfvan utgöra handlingens personer, med inblandade lyriska partier. Det episka eller berättande elementet är tilldeladt chören, som sålunda sammanbinder handlingen och fyller dess luckor. Orchestern åter framställer styckets sceneri samt öfverhufvud dess

skildrande del. Äfven uppträder chören, likasom grekernas tragiska chör, stundom såsom en personifierad poetisk reflexion öfver handlingens tilldragelser och uttalar vid slutet ett slags fabula docet, en sens moral som i sig sjelf har något afkylande, men genom sina anklanger från expositionen ger verket en rundare form och fasthåller den milda ton, som hvilar öfver det hela.

Man finner att verkets disposition är förträfflig samt förråder den bildade och tänkande konstnären; den föranleder en mängd skiftande kombinationer, hvilka i en skicklig hand framkalla lika många uttrycksfulla momenter och egentligen väcka det dramatiska lifvet. Häruti och i den mästerliga instrumentationen, hvilken såsom förut nämnts, fått den egentliga tonmålningen på sin lott, ligga verkets förnämsta effekter. Den melodiska uppfinningen vilja vi anslå mindre högt, icke just emedan det felas författaren melodi, men emedan dess daning ej sällan är något maniererad, till följd dels af hans stundom nog nära anslutande till Mendelssohn, dels af den trånga sfer, inom hvilken han, i likhet med de flesta af Tysklands yngre tonsättare (bland hvilka vi äfven räkna Gade), funnit för godt att konfinera sig. Lyckligast äro de rytmiska instrumentalmotiverna, emedan förf. här tvungits att ställa sig på en mera sjelfständig grund, och hans raffinerade sammanställning af verksamma klangfärger är verkligen originel. Det vissa är att verket låter höra sig med stort intresse, nemligen sedan man

noga gjort sig förtrogen med texten; ty denna musik är för nära införlifvad med sitt ämne och formaliter beroende af detsamma för att, utom detta och såsom ren musik betraktad, kunna fasthålla intresset.

A. RUBINSTEIN.

Oceanen.

Symfoni.

I hofkapellets nyligen gifna konsert förekom en orchesterkomposition af den berömde pianovirtuosen Rubinstein, benämnd *Oceanen*. Benämningen »chaos» skulle måhända kommit saken ännu närmare, nemligen ett chaos, som aldrig ordnar sig, aldrig uppnår klarhetens region, som, med ett ord, framställer begreppet om hvad som ingenting varit, ingenting är och ingenting blir. Författaren tycks ha glömt den trollformel, som ensamt förmår beherrska och ordna chaotiska elementer, och hvarom såväl sjelfva Skapelsen, som dess tolkare, Haydn, kunnat upplysa honom: detta *»varde ljus»* förnimmer man ingenstädes. För den vanlige betraktaren är sjelfva oceanen visserligen blott ett formlöst chaos; men för gudablicken är det ett ordnadt helt, en verld med sina i oändlighet varierande, men alltid regelmessigt danade formationer: under den svallande ytan framgår på bottnen den ledande tanken i orubbadt lugn, i oskymd klarhet. På

denna punkt måste den skildrande konstnären befinna sig; för hans vigda blick blir allt klart, allt öfverskådligt, och hans fantasi är sjelf en ocean, som återspeglar de dolda undren i himmelsk skönhet och renhet.

Sådana taflor finner man hos Beethoven, hos Weber; men den som ej eger deras genius vid sin sida gör rättast uti att afstå från oceanen och inskränka sig till en å, till en bäck eller ännu smärre vattendrag.

G. WENNERBERG.

Jesu födelse.

Kantat.

Detta arbete bör, för att icke skeft uppfattas, rätteligen endast betraktas såsom ett dilettantverk, och kan såsom *sådant* ega flera berömvärda sidor. Hos en artistprodukt finner man ofta nog att fakturen i ett prosaiskt ögonblick måst ersätta ingifvelsen, handtverksgreppet andens verkande; tvånget är omisskänneligt. Dilettanten känner ej detta tvång: han arbetar med kärlek, med sin hela själ, och denna naivetet, denna naturliga ton får i omvändt förhållande ofta söka ersätta mästarens säkra hand. Om man iakttager denna distinktion, skall man icke vänta hvad som ej förefinnes, och icke heller förbise månget lyckligt drag, om än det ej alltid framstår i sin fulla effekt.

Ur denna synpunkt sedt, eger hr W:s verk åtskilligt af intresse, åtskilligt som kan förtjena höras och kännas. Å andra sidan möter man stundom en mindre fördelaktig disposition, en ej tillräcklig beherrskning af formerna, somligt för

litet utveckladt, annat för långt utfördt. I sistnämnda hänseende kunde nämnas Simeons nog långt utspunna aria, hvaremot den breda och energiska anläggningen af dubbelchören (*Ty oss är födt ett barn*) hade kunnat behöfva en motsvarande genomföring; texten till evangelistens arioso (om Simeon) är olämplig till regelmessig sång; recitativet hade fastmer bort bibehållas, ehuru orden äfven härtill äro föga tacksamma. Qvartetten deremot är mera lyckad: melodien enkel och vacker, och hela stycket betecknar sig genom en älsklig anda af fridfull sällhet. Likaså är bassolot med chör (*Min själ längtar*) utmärkt genom lyftning och ren uppfattning; äfven den rythmiska choralen är ganska vacker.

Sjelfva valet af ämne var ingalunda lyckligt, emedan det hvarken har en dramatisk eller episk egenskap. De berättande ställena som förekomma, äro sällan tacksamma för musikalisk behandling, och de lyriska lämpa sig ofta lika litet derför samt medföra framför allt en märkbar enformighet i det hela. Det blott uppbyggliga är icke nog; det erfordras ock *motiver* som förmå att lifva och impregnera tonsättarens fantasi samt tillåta musiken utveckla den rikedom, som äfven på det andliga området står henne så mycket till buds.

FRANZ SCHUBERTS

Sinfoni i C-dur,

gifven på Hofkapellets Konsert.

Denna Sinfoni är ett verk hvilket, ungefär af samma skäl som Tannhäuser, på vissa orter i Tyskland blifvit högligen berömdt och framkallar nära nog samma effekt. Andante-satsen är imellertid ett intressant fantasistycke, ett slags romans i fornspansk eller maurisk stil. Här var den utmärkte romanssångaren i sitt rätta element, hvilket deremot mindre var händelsen med symfoniens öfriga satser, hvars natur fordrar ett genomfördt och ändå klart arbete; och detta utgjorde, såsom bekant, icke Schuberts starka sida. Man har svårt att fasthålla tanketråden, hvilket torde komma deraf, att en sådan sällan förefinnes, och, då den förekommer, ständigt afslites. I stället märkes ofta en än högstämd, än mystisk ton, som förkunnar stora ting vara i antågande, men hvilka ej vilja infinna sig. Första satsen väckte en stum undran, Scherzot en viss häpnad, och finalet ett allmänt *sauve qui peut.* Det hela bildar en prof-

bit af den moderna tyska ultraromantiken, hvars angelägenheter i dessa dagar tagit en så snöplig vändning *).

*) Har afseende på Wagners bekanta fiasco i Paris år 1860.

Ferdinand Laub.

Ett musikaliskt auditorium hade i lördags med ganska betydande förväntan församlat sig i de la Croix' salon: en förväntan, som imellertid vida öfverträffades af utgången, och de eljest ofta nog så skiljaktiga nyanserna i smaken tyckas i afseende på hr *Laubs* talent sammanstämma i fullkomlig enklang.

Hr Laub tillhör ej dessa talenter som utvecklat sig i en viss exklusiv riktning och intressera i början, men trötta i längden; hans artistiska bildning är af den universella art, som med lika sanning och styrka uti sig upptager och återger alla de olika skiftningarne af det konstsköna, samt derför alltid är ny, mångfaldig, rik.

En så omfattande förmåga förutsätter ock en kraft, ett välde öfver materialet, långt utöfver det vanliga måttet. En utmärkande egenskap hos hr L. är ock en tonens storhet och kärnfullhet jemte ett lugnt majestät i föredraget, hvari han svårligen af någon violinist, som på långliga tider besökt Sverige, har uppnätts. Detta uttryck, ömsom hänförande eldigt, ömsom omvexlande med

känslans finare accenter, på en gång elektriserar åhörarens fantasi och skänker hans tankeförmåga det högre intresse, som en så sann och mångsidig utveckling af ett konstföremål alltid måste väcka. I sammanhang härmed står ock en beherrskning af tekniken, för hvilken inga svårigheter mera gifvas.

Bröderna Holmes.

Om man följer det moderna musiklifvets rörelser, så skall man lätt igenkänna de banor och bibanor, hvari tidens stora virtuos-öfversvämning delar sig.

Mängden af virtuoser vandrar i den stora gåsmarschen, som, om den haft en början, dock svårligen någonsin lärer få ett slut; den representerar den usla musiklitteraturen, virtuosprosan, det stationära kälkborgarväsendet i konstverlden, liknande ett gammalt, som aldrig varit nytt, ett nytt som redan i sin födelse var förvissnadt.

Andra vägar taga snillets excentriska söner — dessa bländande fenomener, som öfver jorden strö sina luftiga håfvor i fantastisk färgprakt, barn af ett rikt ögonblick och flyende med detta. Men bland det flygtiga glittret qvarstannar mången ädel perla, mången tår af en ren och oförgänglig känsla, vittnande om den högre mening, som dolde sig under det lätta bländverket.

Men imellan stoftets och etherns banor går ännu en stig, upphöjdare än de förra, säkrare än de senare. Här vandra ädla konstnärer, väl icke

jagade af snillets dämon, men ej heller tyngda af hvardagsprosan; deras konst, uppfattad i objektiv klarhet, utbildad i rena former, lyfter sinnet, utan att berusa det, och skänker det förädlande nöje, som rika konstmedel, använda i det skönas tjenst, aldrig förfela att framkalla.

Bröderna H. representera en skola, hvars riktning är lika ädel som dess medlemmar äro fåtaliga. Den skiljemur, som under tidernas längd uppstått mellan musik och virtuositet, fins ej i deras konstutöfning: tonen existerar för dem endast såsom ett uttryck af tanken, och dess utveckling i det skönas vexlande former utgör deras enda uppgift. Ur denna synpunkt hafva de uppfattat och utbildat en betydande virtuositet, som äfven i sina mest glänsande momenter aldrig öfverskrider denna gräns; och sålunda införes åhöraren i en krets, der allt är symmetri och klarhet, der tonens renhet utgör en bild af själens.

Deras repertoir för aftonen var af egen art; den upptog nemligen blott *ett* namn, men visserligen betydande nog för att fylla ett program: det var *Spohrs.*

Utom de berömda duetterna föredrog hr Alfred Holmes en konsert, som tillhör Spohrs senaste period och egentligen utgör en musikalisk reflexion eller en musikalisk trosbekännelse, såsom man ock finner af titeln. Ett melodiskt Andante bildar första satsen; det är hållet i Spohrs ädlaste stil och liknar en återblick till den åldrige mä-

starens glansperiod, hvari alla forna minnen åter uppvakna, men hastigt försvinna vid inträdet af rondon: en modern pjes, som företer föga af Spohrs fina skrifsätt. Denna blick på *samtiden* tycks uttrycka en tvekan hos mästaren: »hvilkendera vägen?» men snart återvänder den gamle tonskaldens ungdomliga ande till den sångmö, som en gång skänkte honom »Den första kyssen» och »Törnrosen», och hvilken ännu gifvit honom det sköna Andante, som utgör början af denna konsert och äfven bildar dess slut.

Detta verk kallas »*Sonst und Jetzt*» (Förr och nu).

Henri Wieniawski.

1863.

Man skulle tro att den lysande följd af violinvirtuoser, som denna saison gästat hufvudstaden, ej lemnat några lagrar öfriga att skörda på detta fält. Icke dessmindre har man ännu upplefvat en företeelse, som öfverträffade de i sanning oerhörda anspråk man numera vant sig att göra på violinens mästare. Det var *Henri Wieniawski*, som i går uppträdde på k. theatern.

Wieniawsky har förvärfvat sitt verldsrykte genom sin otroliga teknik samt den eld och energi, som han utvecklar i sitt föredrag. I det förra hänseendet kan man säga att han uppnått den grad, der de svårigheter, som hittills ansetts för oöfvervinneliga, förvandla sig till en lätt tonlek, och, lydande konstnärens ingifvelser, än antaga ett smäktande, än ett passioneradt uttryck, men alltid omgifvas med glansen af den mest bländande elegans. Denna frihet, denna spirituella ton uti hans bravur är det som framkallar den egentliga effekten, emedan den helt och hållet utesluter den känsla af andlös oro, som man eljest erfar, då man ser en virtuos svindla på höjder, der han endast med möda kan hålla sig uppe.

Redan det sagda antyder den poetiska halt, som ligger i W:s spel och som skiljer honom från vanliga bravurspelare. Hans fina, spirituella nyansering, hans delikata pianissimo äro ej mindre hänförande än den genialiska elden i hans kraftställen, och det är i synnerhet i sistnämde hänseende, som man sällan, om någonsin, härstädes hört hans like. Han ådagalade detta i synnerhet uti Mendelssohns violinkonsert, den han valt till sitt inträdesnummer och föredrog med all den tekniska fulländning och den uppfattningens sjelfständighet, som man af denna förmåga kunde vänta. Man skulle för öfrigt kunna göra intressanta sammanställningar utaf de olika uppfattningar af denna ypperliga komposition, som man på senare tider härstädes förnummit, och hvarvid ingendera sidan skulle förlora; dock öfverlemna vi detta åt åhörarne sjelfva. Dessutom spelade han af egen komposition en »Legende» samt en fantasi öfver en romansmelodi, allt med samma mästerskap i olika stil; af sistnämde nummer måste han spela en del da capo, som innehöll en flageolet-sats, den han utförde med otrolig färdighet och det mest förtrollande behag. Han slöt med »Karnavalen», hvari de flesta variationerna voro af hans komposition och hvaribland, jemte åtskilliga nya förvånande konststycken, äfven förekommo staccato-passager, utförda med en elegans och rapiditet, ett mästerskap i stråkens behandling, som man visserligen härstädes ej förut förnummit i denna fulländning.

Såsom tonsättare uppenbarade konstnären en betydande förmåga i den förut omnämda »legenden», hvari han utvecklar en vacker och originell tanke till ett litet helt, fullt af romantiskt behag. Den fina instrumentationen bidrager ock mycket till den förtjusande verkan af detta stycke.

W. är född d. 10 juli 1835 i Lublin uti Polen, der hans fader var läkare. Redan tidigt började han utveckla sina ovanliga anlag för violinspelet, och 1843 föranledde den bekante violinvirtuosen M. Hauser, som förvånades öfver gossens utomordentliga talent, hans sändande till Paris, der han upptogs i konservatoiren och förnämligast studerade under Massarts ledning. Vid 1846 års concours vann han det första priset, hvilket till följd af enhälligt omdöme tillerkändes honom, nemligen undantagsvis, emedan institutets stadgar endast förbehålla infödda fransmän detta pris. Åren 1848 och 1849 företog han sin första konstresa till Ryssland, hvarpå följde konsertfärder genom en stor del af Europa, till dess han 1860 utnämdes till förste soloviolinist hos kejsaren af Ryssland. Hans kompositioner utgöras af konserter, fantasier, capricer, salonstycken, variationer, m. m. hvaraf en del redan offentliggjorts. — En broder till denne konstnär, Joseph Wieniawski, likaledes utgången från pariserkonservatoiren, har gjort sig känd såsom utmärkt pianovirtuos och deltog en tid i sin broders konstresor samt vistas vanligen i Paris.

Ole Bull.

Äfven i tonkonsten finnes ett *kälkborgerligt* och, såsom dess motsats, ett *excentriskt* element; mellan båda ligger klassiciteten. Det förra eger klassicitetens formbundenhet, men har stelnat deri och saknar dess ande; det senare har uppfångat en lefvande fläkt af dess ande, men förmår ej gjuta den i samma rena symmetriska former. Den kälkborgerliga musiken vinner aktning, men väcker sällan intresse; den excentriska möter oftast en skarp opposition och anfäktas än af rigorismen, än af afunden; men med den kraft, som dess inneboende ande förlänar den, bryter den sig en väg genom alla hinder och eröfrar varma, om än stundom öfvergående sympathier.

Det var Beethoven, som proklamerade subjektiviteten i musiken, och hvars kolossala snille gaf den denna oerhörda makt, som blef afgörande för tonkonstens framtida riktning. Han framställer ej *fordom* genomlefda själstillstånd, återspeglade i objektivt lugn; det är det *närvarande* ögonblickets smärtor och fröjder, som flamma i hans toner och

med omedelbar, elektriserande kraft skaka åhörarens själ. Men under denna ofta upprörda yta framgår på djupet den Beethovenska tanken i orubbad klarhet, och deraf kommer denna klassiska formskönhet, som hos honom är dubbelt beundransvärd. Denna sistnämda stora förmåga blef Beethoven ensamt förbehållen; hans efterföljare på det subjektivt-romantiska området egde den ej, och således uppkom det, som vi kallade det excentriska elementet i musiken.

Den exekutiva musiken fann uti instrumenternas effekter verksamma organer härför, och på detta område uppstod nu ett märkvärdigt fenomen.

Hoffmans fantasi skapade profetiskt uti Johannes Kreisler en ideal representant af den excentriska musiken; uti Paganini framstod den inkarnerad. Hans tekniska konststycken lockade otaliga härmare; hans poetiske ande framkallade fåtaliga efterföljare.

Ole Bull har tillegnat sig Paganinis mirakulösa teknik med allt dess tillbehör af oktavgångar, dubbelflageolet, pizzicato m. m., men isynnerhet den lätta elegans som döljer konstnärens strid med den mekaniska svårigheten. Detta utgör skilnaden mellan den skicklige lärjungen och mästaren. Mängden af virtuoser ser häruti sitt mål; en och annan ser häruti blott medel för ett excentriskt, men lefvande uttryck, och detta utgör skilnaden mellan hvardagsvirtuosen och den poetiske konstnären.

Ole Bull är ingen slafvisk härmare; norrmannens egendomlighet, likasom genuesarens, ligger

uti den nationella färgen; nord och söder räcka här hvarandra handen.

Den, som vändt sin hela verksamhet åt denna riktning, är mindre på sin plats i föredraget af regelmessiga, klassiska konsertverk, sådane Spohr, Rode, Viotti skrifvit. Det är i *genrestycket*, som Ole Bull har sin egentliga styrka: i bilder, skizzerade med raska drag, än fantastiska, än elegiska, än humoristiska, ofta bizarra, men aldrig utan karakter. Sällan felas, äfven i hans nyckfullaste stycken, denna sång, hvars djupa, glödande toner utgöra ett omedelbart uttryck af känslan; men lika sällan felas dessa bjerta kontraster, dessa brokiga arabesker, dessa vidunderliga språng, ej blott med stråken, utan ock med tanken. Sedda på papperet taga de sig rätt fragmentariskt ut; hörda, väcka och fasthålla de intresset, derföre att de i yttersta hand hvila på en genialisk-poetisk grund, som ger dem en viss enhet och betydelse, och hvilken öfver hufvud utgör den innersta hemligheten hos hvarje verkligt konstnärskap, det må tillhöra hvilken riktning som helst.

Äfven detta konstnärskap har, oaktadt alla abnormiteter och bizarrerier, dock lyckats bestå mera än tre decenniers eldprof, emedan dess excentriska banor hafva en *tanke* till ledning, ett *hjerta* till medelpunkt.

Bland Ole Bulls olika konsertnummer gifva vi företrädet åt »Sæterbesöget», en humoristisk-romantisk fjell-idyll, med vexlande dramatiska mo-

menter, hvilkas tydning ger fantasien en underhållande sysselsättning. »En moders bön» (Adagio religioso) intresserar lifligt genom en ädel stil och ett varmt uttryck; och Notturnon genom sin kontemplativa anda. Äfven i »Karnavalen» ger Bull scener af mycken humoristisk effekt. Af de båda Paganiniska konserterna behagar den förra (Es) mera än den senare (la Campanella), som är nog lång; och öfver hufvud tillhör den regelmessigare konserten en sfer, der *tonsättaren* Paganini möter alltför farliga medtäflare.

Miska Hauser.

1867.

I.

De musikvänner, hvilkas minnen gå något utöfver det närmaste förflutna, lära erinra sig en ung violinvirtuos, hvilken för 22 år sedan härstädes förvärfvade sig stort bifall i det allmänna som utmärkt konsertist och i det enskilda som förträfflig qvartettspelare, samt i dessa dagar åter hitväntas. Under de båda decennier, som sedan dess förflutit, har han icke hvilat på sina lagrar, utan eröfrat nya, och när förrådet i den civiliserade verlden var slut, gjorde han rika skördar i den half- och helvilda, och det gamla hedersdiplomet »ett europeiskt rykte» är för denne virtuos af allt för knappa dimensioner. Af Hausers musikaliska färder och äfventyr gifva hans i Leipzig utkomna memoirer en intressant bild, äfvensom många upplysningar meddelas i hans utförliga biografi i »Vossische Zeitung». Född ungrare, utbildades hans talent af Mayseder i Wien, och sedan han genomtågat Tyskland, Danmark, Sverige och Ryssland, vände han sin hag till nya verlden. Förenta Staterna genomfor han tre gånger med växande bifall, första gången

i sällskap med signora Patti, sångaren Bettini och pianisten Jaell; sedan besöktes Södern: Havanna, Lima och derefter Kalifornien. I San Francisco lugnade tonerna från hans violin ett vildt theatertumult, som utbrutit mot Lola Montez, och i San Jago di Chili upphetsades pöbeln af en fanatisk sekt emot hans af djefvulen förhexade violin. På Otaheiti, dit han nu begaf sig, dröjde han länge och komponerade der flera af sina vackraste violinromanser. Drottning Pomare, som blef nyfiken på den främmande virtuosen, lät genom sin missionär honom föreställas för sig; hon hade församlat hela sin kaffebruna hofstat omkring sig, och der stod nu Hauser med sin violin och försökte dess makt på de groteska gestalter, som nyfikna omgåfvo honom. Lifvad af den egna situationen, började han fantisera och öfvergick till en af sina bästa romanser, men drottningen och hennes sladdrande hofdamer hörde icke på honom. Då tog han sin tillflykt till den mångbepröfvade Karnavalen, som med sina flageolettoner gjorde slag i saken och frambragte stort furore. I Australien fann Hauser hos den engelska befolkningen den afgjordaste framgång och mottogs med stor utmärkelse; hufvudstäderna utnämde honom till hedersborgare m. m. År 1859 återfinna vi honon konserterande i Kairo, Alexandria och Konstantinopel, der han, förordad af engelska och österrikiska beskickningarna, hos storsultanen lät höra sig med bifall. Nya framgångar väntade honom uti Italien, Paris, München, men i

synnerhet i Berlin, der han 1864 spelade i 23 konserter å rad och två gånger vid hofvet. Berlioz yttrade om honom i Journal des Débats: »hans romanser, dessa graciösa miniaturer, med hvilka han uppnådde den största effekt och hänförde sina åhörare, voro för parisarne något alldeles nytt, och nästan hvarje pjes måste han repetera. Oöfverträffligt spelade han Mozarts »Larghetto»; utan alla biljud af trä eller sträng tonade den ädla, silfverklara sången från hans violin, såsom från den oförgätliga madame Malibrans organ».

II.

Violinen har, likasom rösten, en dubbel egenskap: förmågan af sång och af bravur. Den förra är sjelfva ädelstenen, den senare dess infattning; den förra representerar poesien, det celesta, den senare tekniken, det materiellare elementet. I Corellis hand var violinen ännu hufvudsakligen ett organ för den ljufva italienska sången; sedermera kommo de breda stolta passagerna med sin ädla stil, och spredo en rik färgglans öfver melodien; båda elementerna lyfte hvarandra och stodo i ett harmoniskt skönt inbördes förhållande. Detta var violinspelets gyllene tid i *musikalisk* mening. Men derpå följde koloraturepoken — tillika restaurationens och reaktionens slappa period: 1820-talet. Sången flydde från rösten, från instrumenterna, melodien upplöstes uti glitterverk, och bravuren intog den plats der sången herrskat. Då inträdde mirak-

lernas, konstmakarnes tid; violinvirtuoserna förvandlade sig till akrobater, och pianot blef trummans syster. Mängden jublade vid hvarje nytt underverk och offrade med fulla händer på undergörarnes altaren: detta var den gyllne tiden i *materiell* mening. Men denna rörelse var allt för indrägtig för att icke bemäktigas af otaliga händer, och slutligen blef det fara värdt att virtuosernas antal kunde öfverstiga åhörarnes. Mirakler förlora sin effekt, då de allmänneligen eftergöras, och snart stodo konsertsalarne tomma, emedan åhörarne nu sjelfva ville bli undergörare.

Denna epok upplöste sig sjelf; men ur detta chaotiska tonhaf framgick åter sången i sin fordna renhet, dubbelt skön i sin pånyttfödelse och omgifven af en glänsande bravur, hvilken nu återgått inom sina naturliga gränser.

Bland de violinens mästare, som representera denna sångens pånyttfödelse, intager *Miska Hauser* en ganska betydande plats, som öfver allt der han uppträdt, vunnit erkännande. De betecknande dragen i hans musik äro känslans renhet, tankens sanning, uttryckets poesi; dessa elementer uttala sig uti en ton af sällsynt skönhet, ett på det finaste nyanseradt föredrag samt en takt, som aldrig låter honom öfverskrida det idealas gräns. Sin betydande bravur använder han endast till att försköna den musikaliska idén, aldrig till att låta den glänsa på egen hand. Hans älsklingsform är det lyriska genrestycket, som inom en liten ram utvecklar hela det

poetiska innehållet af en musikalisk karaktersbild. De flesta af dessa spirituella miniaturer äro af hans egen komposition och bevittna en lika betydande förmåga att uppfinna idéer, som att utveckla dem i klara och rena former.

På sin konsert sistl. gårdag utförde hr Hauser en sonat af *Tartini* från år 1720. I Tartinis musik uppenbarar sig violinspelets anda i sin första friskhet och naivetet; det konventionella maneret var ännu icke tillkommet. Hr H. utförde pjesen i en stil, som bevittnade hans rätta uppfattning af dess anda. Äfven med Mozartstilen visade sig hr H. i det ädla och rena föredraget af det bekanta larghettot vara lika förtrogen. Af egen komposition gaf hr H. fyra genrestycken i romansstil, alla tänkta och utförda med samma fina smak, samma poetiska doft, och mer än en ryktbar sångtalent kunde i afseende på föredrag och uttryck här hafva mycket att lära. Efter »*Rhapsodie hongroise*», som äfven visade hr H:s färdighet i bravurstilen, förekom den omtycktaste af hans karaktersstycken: »*Fågeln i trädet*», en den täckaste naturmålning, hvari flageoletten, utbildad till sällsynt färdighet, förenar fågelsångens egendomliga naturbehag med melodiens regelmessiga skönhet. På detta sätt använd, blir flageoletten ej en blott klangeffekt, utan uttrycket för en poetisk idé.

Leopold Auer.

För ett par år tillbaka var uppmärksamheten hos vår musikverld fäst vid åtskilliga ryktbara företeelser i virtuosväg, som dels väntades, dels redan voro i verksamhet härstädes. Midt ibland dessa notabiliteter uppträdde oförmodadt en helt ung och anspråkslös samt ännu obekant violinspelare, hvars namn dock genast höjde sig i jembredd med de bästa och hvars talent vann en framgång, som ej kommit många till del. Hr *Auer* har äfven sedan dess hos oss fortlefvat i lifligt minne, hvarför ock hans uppträdande slstl. gårdag på dramatiska scenen helsades med varm acclamation. Hans talent har ock onekligen vunnit än ytterligare i kraft, i stadga och mognad, utan att förlora någon af sin första friskhet.

Den mest framstående sidan hos hr A:s spel är frasens skönhet och den individuella poesien i dess nyanser; det intryck han derigenom framkallar blir sålunda på en gång lefvande och nytt, och förmågan häraf utgör den egentliga stämpeln på en artistisk företeelse i högre mening. Det var i

synnerhet uti Schuberts »Ave Maria» — en komposion af öfversinlig skönhet — samt i Wieniawskis med skäl berömda »Legende», som hr A. utvecklade sitt utomordentligen fina och spirituella föredrag samt visade sig vara invigd i tonens hemligheter, hvarpå violinen i all sin enkelhet är så rik.

Maria Serato.

1861.

Violinspelet har på senare tider hos oss representerats på ett lika flersidigt som talentfullt sätt. Moderniteten, genom syskonparet *Neruda* framställd i förädlad gestalt, efterträddes af den geniala excentriciteten, uppenbarad genom *Ole Bull* och lemnande rum för klassiciteten, på det värdigaste sätt representerad af bröderna *Holmes*. Knappast hafva dessa konstnärer afträdt, förrän en ny företeelse fästad intresset, ej genom framställandet utaf en annan sida af konsten, men genom det individuellt älskliga föredrag som så mycket utmärker *Maria Serato*, den unga talentfulla venetianskan.

Redan år 1852 uppträdde Maria Serato, ännu ett barn, och förtjuste sina åhörare genom en naivetet, som af naturen erhöll sitt behag, af konsten sin förädling; fem år senare återfann man, likasom nu, samma intressanta individualitet, men mera harmonisk, mera utbildad; det förut blott antydda uttalades nu, och de färger, som då först började gry, skimrade nu i den fulla friskheten af ett ej starkt, men varmt och lefvande musikaliskt uttryck.

Maria Seratos goda skola och färdighet äro kända sedan förr; hennes icke obetydliga repertoir eger tillika ett flersidigt innehåll och hennes älskliga talent skall alltid göra sig gällande, mindre genom energi och djerfhet, än genom den fina poesi som aldrig öfverger hennes violin.

Systrarna Delépierre.

1863.

Ridån går opp och in träder en liten 8-årig flicka med en liten violin i handen. Man gör sig beredd på en utanlexa, som i lyckligaste fall afnystas utan att något fastnar, och föresätter sig att i alla händelser skänka den tidiga talenten en välförtjent uppmuntran. Den lilla lyfter stråken och man öfverraskas af den säkra och regelrätt förda armen, men ännu mera af den fina själfulla tonen, som utvecklar sig till en sång, full af känsla och behag. Nu komma bravurpartierna och vår virtuos uppeldas allt mera, samt låter sin stråke hvirfla i arpeggios, staccatolopp, dubbelgrepp m. m. lika raskt som nätt och precist utförda, emedan hon äfven i sin mest brinnande ifver aldrig tappar sjelfbeherrskningen. Man finner, i korthet, de artistiska elementerna i lefvande utveckling, fast i miniatur, och på botten af det hela ligger en späd poesi i all sin ursprungliga renhet, som en liten diamant, hvilken tindrar i hvarje ton och utgör nyckeln till det märkvärdiga fenomenet.

Efter en stormande applåd går hon sina färde, men återvänder snart, hållande vid handen ett geni i ännu mindre format, en liten lefvande docka, som väl knappast ännu torde sett sin sjette sommar, men likaledes beväpnad med en violin. Nu uppstämmes en duo (öfver en skottsk melodi), hvari den yngsta af systrarne än accompagnerar, än sekunderar (hvarvid isynnerhet dubbelcadencerna gå med en förvånande ensemble), än åter låter höra ett solo, hvari känsla och käck liflighet aflösa hvarandra, samt i miniatur öfver hufvud visa samma fenomener som i systerns spel uppenbarat sig.

F. Servais.

Violoncellen, detta romantiska sånginstrument, har egt och eger många utmärkta idkare, men räknar deribland endast få europeiska personligheter. Man kan säga att det egentligen blott gifvits tre sådane: *Bernhard Romberg*, den nyare violoncellvirtuositetens fader, framställde företrädesvis dess storartade sida; hans spel utgjorde ett uttryck af allt hvad detta instrument egde mäktigt och gripande; *Max Bohrer* åter, begåfvad med en mera lekande och luftig fantasi, utvecklade helst instrumentets egenskaper såsom organ för lefvande och färgrika karaktersbilder. Båda mästarne hyllade *klassiciteten* i form och stil, samt egde snille nog för att inom dess regelbundna gränser bevara sin artistiska individualitet i full frihet. Dessa båda konstnärer hafva förnyade gånger varit välkomna gäster i Sveriges hufvudstad; nu helsade man för första gången den tredje: *François Servais* uppträdde nemligen i går på kongl. scenen.

Denne konstnär har valt en helt annan riktning än hans båda föregångare, och då dessa fram-

ställde den *klassiska*, så representerar Servais den *moderna* violoncellvirtuositeten, ehuru alla tre sammanträffa uti teknikens fullständiga beherrskande, hvari de uppnått den punkt, der instrumentet blir ett lydigt organ för konstnärens intentioner. Det moderna elementet i musiken utgör ett uttryck af tidslynnet; det gäller egentligen blott för sin period, är således af mera tillfällig natur och uttrycker sig derför ock i relativt mindre rena former än det klassiska, som är oberoende af tidssmaken. Men uppburen af en öfverlägsen förmåga, vinner dock moderniteten en bländande friskhet och glans, och, utgående från en mera betydande individualitet, erhåller den deraf ett ständigt lifligt och pikant, om än tyvärr icke alltid manérfritt uttryck, som äfven öfver de ornamentala effekterna sprider en ton af egendomlighet och intresse. Hvad man får, får man ur första hand. Detta utgör de karakteristiska dragen i Servais' virtuositet och med detsamma äfven skilnaden mellan honom och hans otaliga efterföljare och härmare, hos hvilka mästarens egenheter vanligtvis endast reproducera sig såsom matta besynnerligheter.

Samma förhållande eger äfven rum med hr Servais' kompositioner, hvilkas intresse ofta betydligen beror af föredraget, och hvilka endast borde spelas af honom sjelf eller hans utmärktare elever, men ej af hans härmare, som dessutom vanligen välja hans svagare arbeten. Man kan föredraga den ena eller andra stilen, den ena eller andra sko-

lan; men oberoende af större eller mindre sympathier blir alltid intresset för en talent, hvilken inom sitt fack gifvit sin period en riktning, och så länge förmått bibehålla sitt inflytande på densamma.

A. E. Pratté.

Hvarje instrument, som för artistiska syften kan ifrågakomma, döljer inom sig en dubbel egenskap, nemligen: den yttre glans, hvars framkallande är virtuositetens mål, samt den poetiska skatt, som utgör instrumentets innersta hemlighet och hvilken det endast bortskänker åt dem, som i ordets högre mening bära konstnärsnamnet. Harpan saknar de skarpa accenter af affekten, hvaraf violinen är mäktig, och äfven den lifliga sinlighet, som uttalar sig i blåsinstrumenternas och pianots klangeffekter. Men ensam är hon i uttrycket af denna känslans mystik, som talar mera till aningen än till medvetandet och för fantasien öppnar dunklare rymder, hvilkas gränser förlora sig i ett okändt fjerran. I harpans djupa och mellantoner bor denna romantik, som så väl öfverensstämmer med musikens innersta väsende.

Harpans teknik är en bland de svårare på instrumentalgebietet. Instrumentet står nemligen i Es och omfattar Esdur-skalans alla toner; men de kromatiska tonerna — nödvändiga så väl vid

utvikningar som vid genomgångar — måste frambringas medelst de sju pedalerna, genom hvars mekanik de beträffande strängarne förkortas och klinga en halfton högre. Pedalernas behandling utgör sålunda instrumentets största svårighet, och den kromatiska skalan, så lätt att frambringa på flera andra instrumenter, är på harpan ett verkligt konststycke.

Vi hafva förutsändt dessa reflexioner, emedan harpan i allmänhet är ett mindre kändt, men dess mera misskändt instrument.

Virtuositeten på detta instrument — den tekniska såväl som den esthetiska — eger uti *A. E. Pratté* onekligen en representant af första ordningen. Med lekande hand förstår han lika lätt att bringa det motsträfviga instrumentet till att utveckla sina mest glänsande effekter, som han förmår att ur detsamma locka dessa mystiska bilder, som ända från urminnes tider gjort harpan företrädesvis till en symbol för tonernas romantik.

Då de vanliga kompositionerna för detta instrument, som bekant, äro af temligen torftig beskaffenhet, har hr P. användt sin tonsättaretalent att sjelf skapa sig en harplitteratur, bestående utaf konserter och ensembler af serdeles gediget arbete, samt ett större antal briljanta solostycken, hvilkas modernare egenskap icke utesluter ett intressant och smakfullt skrifsätt.

Alexander Dreyschock.

Den som af det allmänt gängse pianobullret blifvit förledd till att frånkänna detta instrument poesi och esthetiskt berättigande, den har utan tvifvel af gårdagens musikaliska företeelse på kongl. theatern funnit sig föranlåten att förändra denna åsigt.

Äfven pianot eger ett poetiskt uttryck för känslan, för själslifvet; ej blott harmoniens, äfven sångens rikedom bor i detta instrument, hvars mera sinliga än spirituella, men dock ädla ton utgör ett tacksamt medium för det konstskönas tolkning. Men det ligger djupt doldt under massan af en mångfaldigt komplicerad mekanik; att genomtränga denna materiella massa och ur dess innersta hemta dess dolda skatter, det förutsätter en förmåga af högre ordning, det erfordrar en *Alexander Dreyschocks* konst.

Det är deruti som Dreyschock skiljer sig från den vanlige pianohjelten. Hans föredrag genomlöper uttryckets hela skala med lika sanning och liflighet samt finner för hvarje fras dess skönaste nyans. En högst sällsynt grad af teknisk fulländning ger

hans spel tillika en glans och klarhet, som aldrig låta örat träffas af någon tvetydig ton, och äfven hans bravurpassager i de klassiska föredragen innebära mening och uttryck: en frukt af färdighetens förening med intelligensen.

Uti Beethovens C-moll-konsert sammanfattade han alla sidorna af sin talent till den mest passionerade och helgjutna framställning af det herrliga verket. Det rika symfoniartade orchesterpartiet gick likaledes ganska berömvärdt.

Beethoven skref denna symfonikonsert för sin berömde elev, F. Ries, som dermed debuterade i Wien. Den ansluter sig värdigt till B:s öfriga konserter, hvilka, jemte de Mozartska, utgöra det högsta, som i denna genrə skrifvits. Den af hr Dreyschock komponerade cadenzan är lika väl skrifven som effektfull för instrumentet.

Efter vanlig sed föredrog hr Dreyschock dessutom några smärre stycken, nemligen en Noeturne af egen komposition och en fantaisie inpromptu af Chopin, båda tillhörande de finare salonstyckenas ordning, samt slutade med en mirakelpjes af Liszt, en s. k. ungersk rhapsodi, halft träskodans, halft salonsfadäsi, som frambragte bilden af det otympliga, hvilket stundom lyfter sig till det triviala.

Det säger sig sjelft att hr D. äfven i dessa föredrag utvecklade sin beundransvärda talent.

Dr Satter.

1867.

Pianot är ett i våra dagar så flitigt bearbetadt och anlitadt instrument, att dess mästare blifva allt färre. Det är med detta tonorgan som med de öfriga: dess yttre sida står öppen för alla, men sina hemligheter anförtror det endast åt sina älsklingar; för dessa öppnar det de dolda skatter som utgöra dess innersta väsende, dess poesi och gifva det dess rätta betydelse. En sådan utvald beherrskar det motsträfviga instrumentet, det lyder hans vilja, och under hans hand sjunger detta verktyg af trä och metalltråd om allt hvad känslan eger ljuft, allt hvad tanken stort. Mycket kan man lära en flitig och begafvad elev; men det lefvande uttrycket är en hemlighet mellan honom och hans instrument.

En sådan pianospelets adept är den konstnär vi här omtala. Hans talent är i det föregående karakteriserad och vi tillägga blott att han eger en färdighet som uppnått fulländning; med samma lugna säkerhet beherrskar han den klassiska och

den moderna tekniken. Serskildt betecknar sig genom förmågan att nyansera tonen, ej blott i dess dynamiska skiftningar, utan isynnerhet dess klangfärg, från den fulla orgelklangen ända till speldosans finesser: en talent som han likaledes med samma urskilning använder på klassisk och modern fraseologi. I bravur och välde öfver klangeffekterna kan (bland här kända pianister) endast Tausig kallas hans jemlike; i melodiskt uttryck, i adagiostilen står han ensam: en så ädel och sympathisk sång, som man hört t. ex. i N:o 2 af Mendelssohns »Kinderstücke», i andantesatserna uti Mozarts sonater, har på pianot här för första gången förnummits. Att anmärka vore stundom nog snabba allegro-tidmått: något som återfinnes hos nästan hvarje nyare pianist.

En serskild talent eger hr S. uti improvisationen. Det vanliga sättet att (såsom Mozart uttryckte sig) promenera med uppgifna motiver består uti slentrianska figurvariationer efter samma häfdvunna recept. Men så tillgår icke här: hr S:s fantasier innehalla sinnrik thematisering, och märkvärdig är den säkerhet hvarmed han ögonblickligen träffar den rätta dispositionen och ger det hela form.

Hr Satters repertoir bestod förnämligast af kompositioner af Mozart, Beethoven och Mendelssohn.

Äfven salonstycken hafva förekommit. Denna musik är i sig sjelf ett oting som småningom ut-

bildats till ett ondt, och slutligen uppstigit till rangen af ett oundvikligt ondt. Liksom salonstonen sjelf är den en form utan innehåll och utgör ett echo af sladdret mellan individer, ridna af stupiditetens dämon. Denna auktoritet är dock ingalunda vanmäktig och vet väl att bevara sitt gods. Imellertid förtjena de konstnärer tacksamhet som äfven använda sin talent till att förädla denna genre, då de ej kunna bannlysa den, och i detta hänseende har äfven hr S. isynnerhet genom sina fina och vackra fantasistycken »*der Elfentraum*» och »*die Spinnerinn*» visat prof på en artistisk verksamhet.

Någon gång har man äfven hört Lisztska bullerstycken såsom prof på fabelaktig bravur. Tyvärr måste äfven en artist befatta sig med slikt kram för att mota den *smygande* kritiken. Också här visade sig vår konstnär öfverlägsen den vanliga slammervirtuosen, i det han visst efterhöll instrumentet allvarsamligen, men utan att fresta det öfver dess förmåga.

Madame Johnson-Gräver.

1864.

En glänsande pianoteknik är i våra dagar ej mera något sällsynt, och hvad som för några decennier sedan skulle bringat ett helt samhälle i allarm, åhör man nu med den orubbligaste kallblodighet. Detta har haft den lyckliga verkan, att dessa mirakelstycken af Thalberg och Liszt m. fl., som icke längre vilja förvåna, småningom försvunnit och numera endast figurera på någon efterliggares repertoir. Man fordrar numera stil, bestämdare karakteristik och framför allt individualitet i uppfattning och uttryck; man väntar en ledande tanke, en sympathiskt anslående känsla hos exekutören ej mindre än hos tonsättaren, och den elektriska gnistan måste utgå från båda för att kunna tända hos åhöraren.

Detta är den nyare pianovirtuositetens uppgift; en uppgift, som visserligen icke skall förfela att till betydligen måttligare proportioner reducera virtuosernas ändlösa led, till båtnad för dem sjelfva och i synnerhet för den åhörande delen af menskligheten. Det är ock denna riktning, som äfven i fru *Johnson-Gräver* eger en lika rikt begåfvad som

lyckligt utbildad representant. Hennes spel utgör uttrycket af en eldig, fantasifull natur, som deruti uttalar sig med energi och fullt konstnärlig frihet, samt sålunda stämplar enskildheterna så väl som det hela med dragen af en intressant individualitet. Med passionens värma förenar hon den lättaste grace, och alltsammans är öfvergjutet af denna fina elegans, som tillhör det moderna pianospelet.

Detta är den egentligen *artistiska* sidan af fru G:s talent; tekniken utgör för henne blott ett medel att uppbära den. För öfrigt är denna teknik uppbringad till en ovanlig höjd: hennes färdighet är verkligen förvånande, hon är en förträfflig skalspelerska och hennes oktaver, drill m. m. af utmärktaste qvalitet. Dock skulle hennes spel genom ett sparsammare anlitande af pedalen ytterligare vinna i klarhet och distinktion.

Fru G:s repertoir för aftonen innehöll endast nummer af flersidigt intresse och värde samt medförde särskildt en debut af en härstädes förut okänd komponist, neml. *Henry Litolff*, af hvars komposition hon föredrog en pianokonsert (den s. k. holländska). Litolff visar sig här såsom en genialisk, men excentrisk tonsättare, hvars förstnämnda egenskap berättigar den sistnämda, ty den *eftergjorda* excentriciteten är nättopp det ömkligaste bland allt musikaliskt kälkborgeri, såsom af mångfaldiga exempel kan synas. Han har närmast anslutit sig till Beethoven, hvilket alltid är ett vågsamt steg; ty den, som sätter sig i rapport med denne elektriske

ande, blir — artistiskt taladt — antingen förbränd till aska, eller ock uppstår han ur eldsdopet styrkt och renad. Detta beror på andens kraft, och onekligen har L., att döma efter detta verk, bestått profvet. Imellertid är denna konsert egentligen icke någon konsert, utan en orchesterfantasi, omvexlande med solopartier för piano. Dess första sats är anlagd på ett rythmiskt pukmotiv, som orchestern genomför i ovanligt intressant arbete, med rik harmoni och instrumentation; härmed omvexlar ett sångmotiv, det vi imellertid ej vilja anslå alltför högt, såsom ock vår författare icke uti cantabilet tyckes ega sin egentliga styrka. Solopartiet är eldigt, glänsande och innehåller flera originella momenter; öfverallt spännkraft och öfverraskande vändningar, ingenstädes handtverksstil; endast synes oss solopartiet stå uti ett nog isoleradt förhållande till det symfoniska. Finalet är grundadt på den vackra holländska folksången; dock innehåller det inga slendrianiska variationer deröfver, utan behandlar den uti fri och och spirituel fantasistil.

Detta omdöme är imellertid endast ofullständigt, emedan vi ej känna konsertens mellansats, som var utesluten; det vissa är dock att kompositionen eger verkligt värde och förtjenar höras. Till pjesens effekt bidrog väsendtligen, utom den förträffliga soloexekutionen, äfven orchesterns utmärkta spel.

Den moderna musikundervisningen och specielt pianostudiet.

Vår tid, som till en bland sina hufvuduppgifter gjort den att ordna och systematisera, borde äfven till musikundervisningen utsträcka denna åtgärd, emedan ett ämne af en så ofantlig spridning måste ega en större vigt för det allmänna, än man förr tyckts hafva insett.

Det är bekant, hvilket välde det sköna förmår utöfva på själen, och onekligen behöfver det moraliska så väl som det religiösa sinnet ofta skönhetssinnets bistånd, för att lifva och stärka de erhållna intrycken samt befästa grundsatserna. Häraf följer ock nödvändigheten att utbilda och vårda detta ädla och vigtiga sinne samt gifva det en sund riktning.

Synnerligen märkvärdig är den makt, som tonkonsten utöfvar på sinnet, och en hvar, som känner den, kan icke förbise att den äfven berör de högre intellektuella och moraliska själsförmögenheterna, inverkar på sättet att känna och tänka, samt meddelar den allmännare känsloförmågan ganska mycket

af sin egen renhet eller orenhet. Den, som skrifver detta, är ej utan erfarenhet i detta hänseende, och har bland mångtaliga personer med lifligare känsla knappast funnit något fall, då ett lösligt och flärdfullt bedrifvande af musik icke åtföljts af samma egenskaper äfven i andra hänseenden; lika så inträffar ock det omvända förhållandet, och vi hysa på goda skäl den öfvertygelsen, att det under flera timmar dagligen fortsatta musikidkandet utöfvar ett i godt eller ondt långt vigtigare inflytande än man gemenligen föreställer sig.

Vi tala här mindre om sådane personer, hvilka af tonkonsten göra ett egentligt yrke, men väl om elever ur dilettantverlden och synnerligast unga fruntimmer, hos hvilka känslan, såsom bekant, ofta utgör en förherrskande egenskap.

Denna lösliga flärdfullhet, hvarom vi talat, uppenbarar sig ej sällan äfven i de tekniska musikstudierna, hvilka dels ganska ofta bedrifvas omethodiskt och utan insigtsfull ledning, samt följaktligen leder till en onyttig uppoffring af tid, krafter och medel, dels ock idkas på ett helt och hållet mekaniskt och själlöst, samt följaktligen likaledes förfeladt sätt. Förderfligast verkar dock det på allt esthetiskt omdöme blottade *valet af musikstycken* som skola användas, sedan de första öfningarna och de smärre skolstyckena absolverats. Här är det, som sinnet erhåller den rätta eller skefva riktning, hvarom vi förut talat: den förra genom den goda, den senare genom den usla musiklitteraturen.

En musik utan innehåll, d. ä. af tom och intetsägande beskaffenhet, är i bästa fallet overksam, ofta eljest hämmande för den själsutveckling, hvartill musiken borde bidraga; men ojemförligen skadligare, är den litteratur, som eger ett innehåll, men ett *dåligt*. Den *poetiska* känslans berörande verkar genom det skönas upplyftande och förädlande kraft alltid välgörande på sinnet; anslåendet af den *lägre* alstrar deremot dels osunda och slappa, dels lägre sinliga föreställningar och framkallar sålunda en direkt motsatt verkan; i båda fallen stannar, såsom sagdt, inflytandet sällan vid blotta musiksinnet, utan sträcker sig ofelbart, om än långsamt, till själens öfriga ädlare förmögenheter.

Dessutom skola dessa unga personer en gång bilda en publik, en statsmakt i musikverlden, på hvars sym- eller antipathier ej blott konstnärens existens och reputation, utan ofta ock hela musiklifvet på orten beror. Ofta ser man derför utmärkta artister sakna rättvist erkännande, då deremot musikaliska konstmakare göra stor sensation. Denna förskämda smak inympas i sinom tid på det följande slägtet och fortplantas sålunda generationsvis med alla åtföljande skadliga inflytanden.

Den usla musiklitteratur, som vi omnämt, representeras förnämligast genom mängden af de s. k. kaffehusstyckena, som äfven banat sig en väg till de fashionabla kretsarne och nu kursera under benämningen »salonsmusik»; mycket af den modernare operalitteraturen m. m. Hit hörer flertalet

af dessa Rêverier, Fantasier, Serenader, salons-etuder, salonsvalser m. m. Denna musikgenre är det, som Mendelssohn genom poesiens förenande med modern elegans bemödade sig att förädla; hans efterföljare egde dock merendels hvarken hans intentioner eller hans förmåga *).

En blick uti musikhandeln visar en öfversvämning af denna litteratur, hvilken hastigt konsumeras, för att lika hastigt åter hopa sig.

Hos hvem ligger orsaken till denna ofantliga spridning af uselheten?

Icke hos tonsättarne i första rummet; icke heller hos förläggarne. Det är en del *musiklärare*, hvilka antingen till följd af bristande egen bildning, eller emedan de icke våga afvika från den af så många inslagna stråten, samla sig en hel lärorepertoir af dylikt gods, utminutera en stor del af upplagan at sina elever och derigenom föranleda förläggarne att anlägga plantager för ogräs.

Det gifves onekligen äfven musiklärare, som verka i en bättre anda, och riktningen af verksamheten hos Musikaliska akademiens läroverk bör ock i detta hänseende uträtta godt för framtiden;

*) Att äfven den s. k. underhållningsmusiken kan uppvisa i sin art förtjenstfulla produkter, behöfver icke sägas; också hafva de klassiska mästarne sysselsatt sig äfven med denna genre, och man har flera sådana saker, hvilka efter mera än ett sekel ånyo blifvit moderna; här är blott fråga om flertalet. Icke heller tala vi om den egentliga dansmusiken, som blott är afsedd till praktiskt bruk.

men mängden af obskura medelmåttor är ännu ganska betydlig och utöfvar följaktligen mycket inflytande på det yngre slägtet.

Ett försigtigt och samvetsgrannt val af musiklärare är således hvad som ej nog kan rekommenderas, så vidt man icke, med betydlig uppoffring af tid och medel, vill låta hos sina barn systematiskt inympa tanklöshet och lättsinnighet.

I *ett* fall kan den litteratur, hvarom vi talat, möjligen vara berättigad: det gifves nemligen unga personer, hvilka till följd af sin *naturel* endast förmå uppfatta det tanklösa och tomma, och äfven dessa vilja hafva sin musiklitteratur, så vidt de musicera; men om de ohjelpliga är här ej fråga. Vi tala blott om dem, hos hvilka i detta afseende det finnes något att förderfva.

Tillägg.

GOUNOD.

Romeo och Julia.

Juni 1868.

En mer än vanligt märklig företeelse sysselsätter lifligt alla konstvänners uppmärksamhet: vår tids förste aktive tondramatiker har ånyo uppträdt med en stor komposition, grundad på en klassisk tragedi, som i dessa dagar äfven gått öfver svenska scenen, med en debutant i ena hufvudrolen.

Många äro både de starkare och de svagare sidorna hos denna produkt: men äfven de senare sakna icke sitt intresse, emedan snillet, äfven då det felar, dock aldrig förirrar sig in på hvardaglighetens allmänning.

Äfven *Romeo och Julia* hafva operiserats, liksom »Faust» och »Hamlet», och en sådan operation är att räkna bland de betänkligare. Förr skedde ettdera af två ting: antingen omstöpte man hela dikten och tillskar den nya efter den musikaliska formens fordringar, eller ock bibehölls skaldens verk oförändradt, och musiken inträdde endast vid tillfällen då handlingen erfordrade eller åtminstone föranlät den. Sådan är t. ex. Mendelssohns musik till »Sommarnattsdrömmen», hvilken ock med rätta

anses oöfverträfflig. Ett tredje är att så mycket som möjligt bibehålla den ursprungliga dikten och ändå operamessigt genomkomponera den, och detta är ett vanskligt företag, som dock i många hänseenden lyckats med Faust, i färre deremot med Romeo och Julia.

Handlingen är en i sig sjelf ingalunda otacksam sujet för tonsättaren och har derför ock af flera med framgång anlitats, nemligen med tillhjelp af den vanliga operaappreturen, hvarpå skalden förlorat, men tonsättaren vunnit. Den för det *talade* ordet beräknade dialogen lämpar sig sällan för det *sjungna*. För dessa djupsinniga tankar, denna sublima kontemplation, detta praktfulla bildspråk hos Shakespeare saknar tonen oftast ett motsvarande uttryck; *språket* följer tanken och utvecklar raskt och obehindradt dess gång; men *musiken* måste med sin stora apparat af vexlande rythmer, sina repetitioner, sina harmoniska, kontrapunktiska och orchestrala evolutioner blifva långt efter, och följden deraf blir ett mödosamt framsläpande af den poetiska tanken, hvilken på samma gång hindrar den musikaliska att inom dess naturenliga former fritt utveckla sig — nemligen då, såsom här, frågan är om *regelmessiga* former; recitativet eller melodramen vore mera på sin plats, om musik skall förekomma vid dylika tillfällen; den sistnämda har ock Mendelssohn med stor fördel användt i ofvannämda verk. De båda konsterna borde ej motarbeta hvarandra; då de äro af olika natur, måste endera

vara förherrskande, och om detta i en opera tillkommer musiken, så måste den tillåtas röra sig med full frihet utan att bindas eller hindras af en annan konst. Texten måste vara beräknad för musiken, om denna skall kunna fullständigt verka*).

Meyerbeer visste detta väl och aktade sig noga för klassiska dramer; han fattade icke pennan förrän han fått sin text apterad efter musikens fordringar; äfvenså Auber (den Stumma). Wagner åter, som omvänder sistnämnde förhållande, har ganska riktigt påstött de klippor vi ofvan antydt, och detsamma har ej sällan händt Gounod uti ifrågavarande opera. De stora scenerna, som i *tal* verka så sublimt, blifva stundom tröttande i denna långa, taktmessiga deklamation; kompositören måste ofta bortkasta sitt ännu outvecklade motiv för att icke tappa bort poeten, som å sin sida stundom måste dröja, på det att tonsättaren må kunna hinna med. Sådane partier äro t. ex. scenen i andra aktens början, der Romeos allokution till Julia mera liknar en andebesvärjelse än en kärlekssång, vigselscenen, Lorenzos skildring af sömndrycken, femte akten m. m. De berömda duetterna i slutet af andra och början af fjerde akten innehålla ställen af den ädlaste skönhet, den intressantaste effekt, men de framträda isoleradt och verka derför

*) Här vilja vi reservera oss mot ett motsatt falskt manér: konsertmusiken i operan. Äfven Gounod har här offrat åt detta mod, nemligen i den hos oss uteslutna koloraturvalsen — en artighet mot mad. Miolan.

endast fragmentariskt. Icke dess mindre göra dessa stycken lycka, och ingen skall höra dem utan mycket intresse, hvaraf dock en stor del utan tvifvel tillhör poesien; de sköna enskilda partierna, en glänsande instrumentation, en rik, fast stundom något sökt harmoni, sceneriet och en lycklig uppfattning hos de utförande göra det öfriga och skola alltid upprätthålla dessa momenter.

En stor olägenhet är, att, utom första akten, fjerde aktens andra tablå och bröllopsmusiken, alltsammans går i långsamma tidmått.

Bland partier af stor förträfflighet bör nämnas Mercutios målning af drottning Mab: ett musikaliskt feeri, väfdt af de mest fina och luftiga motiver, som af orchestern illustreras med en lika fantastisk färgprakt. Det hela är ett mästerstycke af musikalisk romantik. Underbart skön är Romeos och Julias vexelsång i första akten; ypperlig prologchören, det präktiga epithalamiet (bröllopsmusiken) med sin effektfulla marsch, äfvensom den lifliga festmusiken i första akten med sina vackra balletter (jemte chör) som vida öfverträffa den triviala valsen i Faust, m. m. I Stefanos visa fästes intresset hufvudsakligen vid den originella instrumentationen.

Romans- och kuplett-operan är och förblifver dock den franska musikens egentliga element; den *stora* operans repertoir har ock från början mestadels uppburits af fremlingar. I »Faust» spelar också visan en framstående rol; behandlad med stor förkärlek och en utomordentlig talent, har den

ej ringa bidragit till denna operas stora framgång. »Romeo och Julia» är imellertid, som sagdt, oaktadt sina svagheter, dock äfven utsprunget från ett sannt snille och skall troligen derför aldrig falla. Till dess framgång bidrager utförandet i ej ringa mån; sällan har man bevittnat en mera allmän esprit, en lifligare illusion hos framställarne sjelfva, hvilken desto mera omedelbart meddelar sig åt åhörarne.

En debut, ett första försök i en rol sådan som Julias är ett ej ringa vågstycke, som dock lyckats vida öfver en blott succès d'estime. Fru *Jacobson* eger förnämligast såsom sångerska, men äfven i sin uppfattning i öfrigt samt i sitt väsende ressurser, dem hon förstår att göra gällande. Hennes mezzosopran är af utmärkt qvalitet: ren och vacker timbre, egalitet hos registren, mellantoner med klang, höjden utan skärpa; dertill god skola och ren intonation. Föredraget eger musikalisk intelligens och betecknar sig serskildt genom en energi, som stundom får ersätta den nyans af passion, hvilken, ehuru beslöjad, dock utgör ett mäktigt motiv i rolen, men icke tyckes tillhöra fru J:s väsende. Fru Jacobsons spel befinner sig visserligen ännu på dilettantlinien, men röjer redan en lycklig uppfattningsförmåga, riktig takt, fin ton, som i förening med en fördelaktig apparition ej blott aflägsna hvarje anstöt, utan ofta frambringa ganska vacker verkan. Härtill bidrager ock en viss återhållande blygsamhet, som ofta lyckligt öfver-

ensstämmer med rolen. Fru J. blir en lycklig acqvisition för scenen och har utan tvifvel en vacker framtid för sig.

Herr *Arnoldson* är en utmärkt Romeo, utan tvifvel en af hans bästa roler; uti hans alltid lifliga och energiska, stundom hänförande sång förspörjes intet moment af matthet. Oaktadt det sentimentala ej tillhör hans genre, förstår han dock att, helst i ensemblen, modifiera sin stämma till serdeles delikata effekter.

Mercutios parti tolkas ypperligt af hr *Arlberg;* i Mab-visan visar han sig som en artist med äkta poetisk uppfattning, och hans förträffliga artikulation låter ingen finess gå förlorad.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
1700
.1
B28M8

Bauck, Carl Wilhelm
Musik och theater

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 11 04 13 014 9